المجلس الأعلى للثقافة



المشروع القومي للترجمة

صناعة الثقافة السوداء

ايليس كاشمور

ترجمة: أحمد محمود

174

المشروع القومى للترجمة

صناعة الثقافة السوداء

تأليف

إيليس كاشمور

ترجمة

أحمد محمود

العنوان الأصلى للكتاب:

THE BLACK CULTURE INDUSTRY
Ellis Cashmore
Routledge
London and New York, 1997

محتويات الكتاب



تقديم المترجم

«هل هناك وجود لثقافة سوداء خالصة؟».. هذا هو أهم سؤال يطرحه أليس كاشمور فى كتابه «صناعة الثقافة السوداء»، الذى يسعدنى أن أقدم لكم ترجمته العربية. وإذا كان كاشمور يتناول صور الثقافة السوداء فى الولايات المتحدة فى أواخر القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين، فإن الإجابة عن هذا السؤال نجدها فى كتاب صدر فى مطلع هذا القرن (١٩٠٣) بعنوان **"The Souls of the Blacks"** للباحث الأمريكى الأسود دى بوا، تحدث فيه عن ظهور ثقافة فرعية مهجنة خاصة بالسود الأمريكيين. وإذا كان كاشمور يرى أن كون الثقافة السوداء هجيناً لا يقلل من أهميتها، فهو يشير إلى ضرورة عدم إغفال تلك الظروف التى سمح فيها بالتهجين. ذلك أنه يرى أن تلك الظروف كانت موجهة نحو رفاهية المستثمرين البيض أكثر من توجيهها نحو مصلحة الفنانين السود؛ رغم ظهور المستثمرين السود اعتباراً من الستينيات. وعليه فإن ثقافة السود فى أمريكا لايمكن وصفها بحال من الأحوال بأنها ثقافة أفريقية خالصة. فهى وليدة ظروف عاشها الأمريكيون المنحدرون من أصول أفريقية فى عهود العبودية وبعد التحرر من العبودية وإلغاء الرق. أما «الثقافة السوداء البدائية» التى وثّقها عالم الأنثروبولوچيا جوالتنى فلا تحمل أى شبه من الأجناس التى جرى تصنيعها وتصلنا عبر قنوات الإعلام المملوك للشركات الكبرى. وكانت تلك الثقافة هى الوسيلة التى لجأ إليها السود لإثبات هويتهم المستقلة فى كل العصور. ولكن كما هو شأن المجتمع الغربى فى تسليع كل شىء، كان قدر الثقافة السوداء هى الأخرى أن تتحول إلى سلعة وصناعة حقق منها البيض المليارات بعد تدخلهم فى تشكيلها. ولكى يروج مستثمر هذه السلعة بضاعته كان لابد أن يصفها بالأصالة.

ولا يقتصر الأمر على أصحاب المصلحة البيض فى وصف ثقافة الأمريكيين السود بالأصالة. فإن كثيرين من أتباع المركزية الأفريقية يفترضون أن أفريقيا هى موطن تلك الثقافة المميزة والفريدة، وأنها تعبير عن روح مميزة ولا تزال تتمتع بحيويتها. غير أن كاشمور يقول إن محاجة الأصالة يقول بها المنتفعون من تلك الثقافة من الجانبين، وإن الغرض من إضفاء المثالية عليها هو تسهيل تسويقها.

وخلاصة القول إذن هى أن ما أشيع قبولها على أنها ثقافة سوداء هى نتاج جهود

مشتركة قام بها كل من السود والبيض. ويستشهد كاشمور بما تقوله ديبورا روت: «إن الأصالة مفهوم خادع بسبب الطريقة التى يمكن بها التلاعب فى هذا المصطلح واستخدامه لإقناع الناس بأنهم يحصلون على شيء يتسم بالعمق، بينما هم لا يتلقون سوى سلعة من السلع». وهذا هو ما تسميه فى أحد كتبها بـ«تسليع الأصالة». وكان يراعى فى السلعة أن تكون مناسبة لأذواق الجمهور، الذى هو فى أغلبه من البيض. وحتى عندما دخل السود صناعة الثقافة السوداء كمستثمرين كانوا يراعون الشيء نفسه. فقد كان الجميع يريدون أن يبيعوا للبيض؛ لأن لديهم المال الوفير. وكان أهم مايحرص عليه المستثمرون السود فى هذه الصناعة هو ترقية البيض إلى المناصب الإدارية العليا، أو كانوا يأتون من الخارج بمن يشغل هذه المناصب. فقد كانوا يدركون أنه لكى تزدهر أعمالهم فلابد من العمل فى سوق يهيمن عليها البيض من الناحية العددية، ومن التعامل بفاعلية مع شركات أخرى، ربما يملكها البيض الذين قد يكون بعضهم من العنصرية بحيث لا يرغب فى الدخول فى أعمال تجارية مع شخص أسود.

وفى أكثر من موضع من الكتاب يبين لنا المؤلف أن الدور الأساسى للثقافة السوداء هو تخفيف مايشعر به البيض من ذنب تجاه السود. فالبيض مسئولون عن ذلك الخطاب الذى جعل من السود جماعة ذات مكانة أدنى لا أهمية لصوتها فى المجتمع. غير أن هناك من يقول بأن من السود مَن كانت له مكانته فى المجتمع وفى ثقافة التيار العام فى الولايات المتحدة الأمريكية. وهذا الكلام مردود عليه بأن هؤلاء هم من يقع الاختيار عليهم ويصطفيهم البيض لاحتلال هذه المكانة. والأمر كله يتم بشروط البيض، ويكون مفروضاً على الأسود الذى يرقى إلى هذه المكانة أن يعمل وفق تلك الشروط التى وضعها البيض. وفى مجال صناعة الثقافة السوداء، نجد أن الشخصيات التى رحب بها البيض تتمتع بمواهب غريبة أو غير مألوفة وكانت تصرفاتها على حساب إنسانيتها الكاملة. وبما أن وصول الفنانين السود للتيار العام كان مشروطاً، فقد كان الفنانون وأبطال الرياضة السود الذين لا يهددون الوضع القائم ويتكيفون مع صور «الآخر» الشائعة يمنحون تصريحاً غير مكتوب لدخول التيار العام. وشاعت التنويعات على نمط سامبو المسلى والزنجى الجلف المخيف شيوعاً كبيراً. وعندما يتصل الأمر بالنساء السوداوات، كانت تسيطر صورتان أخريان: هما المرأة السوداء التى ينظر إليها على أنها متاحة جنسياً وتتساوى مع العاهرة، والمربية السوداء الخالية من الجنس من نمط العمة جيميما. إلا أن الترحيب بكل هؤلاء كان باعتبارهم يقومون بدور التسلية وعزف الموسيقى للبيض. وكانت بيلى هوليداى مغنية الثلاثينيات السوداء الشهيرة يُطلب منها عدم الكلام مع الجمهور فى الملاهى التى تغنى فيها. وعندما كانت تنزل فى أحد الفنادق، كان يُطلب منها استعمال مصعد البضائع وعدم مشاركة البيض مصعدهم.

ويشير كاشمور إلى ما أسماه البعض «المعضلة الأمريكية» ناتجة عن التراتب العنصرى القاسى فى المجتمع الأمريكى، ويراها هو «مفارقة أمريكية»: أى تناقض بين الحرية البلاغية والقمع الفعلى الذى يُمارس على الأمريكيين الأفارقة. فرغم ما أعطاه الدستور لهؤلاء من حقوق، وماحصلوا عليه من أحكام قضائية، ظلوا يعانون من القهر والتفرقة العنصرية. وهنا كان لابد للسود من مَخرج. وكانت الثقافة هى ذلك المخرج الذى يجعل لهم شخصيتهم المميزة. وكانت الكنيسة هى الرحم الذى خرجت منه ما باتت تعرف بالثقافة السوداء التى اتخذت شكل قوالب موسيقية كالجوسبل والأغانى الروحية والبلوز. والواقع أن الذى شجع السود على الاعتماد على أنفسهم هو الرئيس ريتشارد نيكسون الذى امتدح ما أسماه «الرأسمالية السوداء».

ويرى كاشمور أن دمج ما تعارفنا على أنها الثقافة السوداء فى ثقافة التيار العام كان حلاً لتلك المعضلة أو المفارقة. وكان الحل الثقافى تعويضاً للسود، وإن لم يقدم شيئاً بالنسبة للظلم الأساسى الواقع عليهم. ولذلك كانت أحداث الحقوق المدنية بزعامة مارتن لوثر كنج فى الستينيات تعبيراً من السود عن رغبتهم فى أن ينالوا كامل حقوقهم كمواطنين أمريكيين. ودرب كنج - سيراً على خُطى غاندى - أتباعه على التسامح مع أشد الإساءات اللفظية والبدنية، دون الرد عليها بمثلها. وهى المقاربة التى جعلته يدخل فى نزاع مع مالكوم إكس، الذى ظل سنوات طوالاً أقرب المقربين له، وكان معروفاً عنه أنه يعتبر العنف واحدة من «الوسائل الضرورية» وشكلاً من أشكال «الذكاء» فى ظروف بعينها. بل وألمح مالكوم إكس - فى إشارة منه إلى كنج - إلى أن من يطلب من السود «أن يديروا خدهم أو يعانوا بسلام، أو أن يحبوا عدوهم، لهو خائن للزنوج». وقد اغتيل مالكوم إكس قبل اغتيال كنج بثلاث سنوات.

وكان غضب السود فى تلك الأحداث موجهاً نحو بنية المجتمع الأبيض ومؤسساته ورموز استغلاله فى الجيتو الأسود التى شملت سلاسل المحال التجارية، واحتكارات القلة التى تتحكم فى توزيع السلع، والمقرضين الذين كانت فى أيديهم مديونية منطقة الجيتو. ورغم شدة ما كانت عليه عملية الانتقام من حركة الحقوق المدنية، كان هناك دعم من بعض الشباب البيض. وسار البيض مع المتظاهرين من أجل الحقوق المدنية، واعتصموا معهم. وكان الشباب البيض بذلك ينأون بأنفسهم عن مزاعم الكبار وينحازون إلى السود.

وانتهى حلم السود بمقتل مارتن لوثر كنج سنة ١٩٦٨ الذى مات معه الأمل فى حياة أفضل للسود. وغامر الجيل الذى أثاره كنج وحركته بالتوجه نحو شىء أكثر واقعية من مجرد الأمل. وحل شعار «ليس لدىّ وقت للحالمين» محل عبارة كنج اليوتوبية

«لدى حلم». وكان لابد من توليد «القوة السوداء» عن طريق إنشاء المؤسسات الثقافية والاقتصادية والتعليمية التى يملكها السود ويديرونها ويعلمون فيها من أجل مصلحة السود. وهو ما شجّع على الاستقلال عن البيض بكل طريقة ممكنة. وكان معنى ذلك أن يفكر السود كسود ويعكسوا ذلك على سلوكهم. وكانت أغنية جيمس براون "Say it Loud, I'm Black and I'm Proud" «قلها بأعلى صوتك: أنا أسود وأنا فخور بذلك» بمثابة إعلان السود نموذجاً مثالياً وليس شيئاً يتجاهله الاستيعاب أو يخفيه.

وفى تلك الفترة ظهر قالب ثقافى جديد، وهو موسيقى السول، التى يُقال إنها كانت مسلحة بثقة الموقف الإيجابى الجديد الذى يقول إن الثقافة السوداء خرجت من حالتها السرية فى أمريكا لكى تواجه بنية سُلطة بيضاء يطوقها التشاحن السلبى القمعى.

وفى الفترة نفسها ظهرت ديانا روس، وكانت أول امرأة سوداء تنتقل إلى التيار العام بنجاح ودون خضوع للصورة الثابتة الشائعة عن السوداوات. وعملت ديانا فى السينما، وكانت تختار أدوارها بعناية. كما ظهر نجم الروك هندريكس، الذى كان ارتداداً لصور أوائل القرن العشرين العنصرية، حين كان «الزنوج بهائم برية بالمعنى الحرفى للكلمة، بما لهم من مشاعر جنسية وطبائع إجرامية لا كابح لجماحها مطبوعة بالوراثة»، وهو وصف للنمط المقولب الشائع فى تلك الفترة. وكان هندريكس يتصرف تبعاً للدور المحفوظ تاريخياً للذكور السود الخطرين.

وظهر فى منتصف الستينيات فريق غنائى أسود باسم «چاكسون فايف»، وكان أصغر أعضائه سناً هو مايكل الذى أخذ نجمه يلمع فى السبعينيات ليصبح فى الثمانينيات معبوداً للجماهير. وأخذ مايكل ينسلخ شيئاً فشيئاً عن أصوله العرقية الأفريقية، بدءاً بعمليات تصغير أنفه وتغيير ملامح وجهه وانتهاءً بتغيير لون جلده، الذى ادعى أنه لم يغيره ولكنه أصيب بالبهاق الذى أفقده لونه. لقد صار مايكل رمزاً: فهو الأمريكى الأفريقى الذى أكد استمرارية وجود الحلم الأمريكى فى فترة التغير الثقافى التى كان التراتب العنصرى فيها بحاجة إلى تنقيح، وخاصة أن حدة الشعور بالذنب لدى البيض على ما اقترفوه على مر التاريخ قد خفّت، نتيجة لنجاح السود الموهوبين - أمثال مايكل. وكان مايكل صبياً أسود، وهو مايعنى إمكانية الإعجاب به إعجاباً أبوياً: فهو دليل على أن السود يتمتعون بمواهب طبيعية يتفردون بها. وكان وهو شاب لديه كل أمارات القوة السوداء، ولكنه كان بلا جوهر، وكان شديد البراءة. أما وهو فى سن الرجولة فكان رجلاً أسود صعد إلى القمة بجدارة. وكان دليلاً على أن الحقوق المدنية فى الستينيات وأيام ما كانت تسمى فى وقت من الأوقات المعضلة الأمريكية أشياء من الماضى. فهو يشير على مايبدو إلى أنه ليس كل السود تشغلهم العنصرية والعقبات

التى وضعتها فى سبيلهم؛ ذلك أن كثيرين منهم مهتمون بالتقدم كبشر وحسب، وليس كأفراد فى جماعة تزعم أن لها وضعاً خاصاً. ولم يكن بإمكان أحد اتهام مايكل بالالتزام بنمط عنصرى مقولب. ولكنه كان ذلك. كما أنه كان يقدم بطريقة غير مقصودة بياناً عن قدرة أمريكا على التكيف مع التقدم الأسود، وعن الإمكانيات التى تنتظر السود ذوى الموهبة والعزم الكافيين لبلوغ القمة، وعن غياب المعضلة الأمريكية. وإذا كان صعود مايكل للقمة قد جعل البيض يشعرون بالراحة، فإن ما أراحهم أكثر هو معرفة أنهم مازالوا يرغبون فى أن يكونوا بيضاً، مهما علوا وارتفع شأنهم. وعن مايكل جاكسون، يقول دون كنج - وهو أحد كبار منظمى الحفلات والمستثمرين السود: «إنه واحد من كبار النجوم فى العالم، إلا أنه لايزال وسيظل نجماً كبيراً أسود. ولابد أن يعى ذلك. وهو لايجب عليه أن يعى ذلك وحسب، بل عليه كذلك قبول هذا الأمر وبيان أنه يريد أن يكون زنجياً. لماذا؟ كى يبين أن الزنجى يمكنه أن يحقق هذا». لقد كان مايكل منتجاً من منتجات الثمانينيات. وهو شديد الولع بكل ماهو غريب، وإن كان غنياً بمواهبه الطبيعية. ومع ذلك يظل مايكل من الناحية الثقافية جديراً بالاهتمام؛ فهو معبود الجماهير، والمنتج السامى لصناعة الثقافة السوداء، وهو من خلق صور مختلفة - وفى بعض الأحيان محيرة - للسود. إنه واحد من ألمع الشخصيات التى تقف على الساحة الأمريكية بعد الحرب.

وإذا كان برنس مصنوعاً من أجزاء لا انسجام بينها، فهو كذكر قد أعاد بالتأكيد أسطورة القوة الجنسية السوداء وقضى عليها فى آن واحد. ومع ذلك كانت فيه علامات تدل على الخنوثة. وعليه فلم يكن ذلك الذكر الأسود «البدائى» المفعم بالقوة الجنسية، وإنما كان ذكراً أسود من الواضح أن قوته الجنسية غير واضحة. أما الماكياچ الذى كان يضعه على وجهه فيجعلنا نتساءل إن كان يحاول المرور كأبيض، أم يحاول إيجاد تعريف جديد للسود. وكانت محاولات برنس الاختفاء والإنكار والتحدى والمراوغة والبقاء بدون اسم تتناسب تماماً مع ثقافة رحبت بالذكور السود، ولكنها ترددت فى منحهم الرجولة. وإذا كانت الجنوسة صفة أساسية فيه، فهو يمتلك الصفة دون أن يمثل أى خطر.

وظهر قالب موسيقى جديد رحبت به صناعة الثقافة السوداء، وهو الراب. والراب هو شعر الشوارع الذى يتحدث عن الزنوج والساقطات والعاهرات وتجارة المخدرات وقتل رجال الشرطة. وكثيراً ما امتدح الراب السادية والفحولة واحتفى بحياة الجيتو البائسة، بما فيها من معارك العصابات، وتجارة المخدرات، وقمع الشرطة، وقتل السود للسود، والعنف الجنسى، ومعاداة اليهود. إذ يرى السود أن اليهود كأصحاب عقارات

ومحال تجارية ومرابين شاركوا فى استغلالهم. كما يعتقدون أن «اليهود مسئولون عن أغلب الشرور القائمة على وجه الأرض». ويعتقد لويس فرقان زعيم حركة «أمة الإسلام» السوداء أن اليهود سلبوا السود قوتهم. وحقق مستثمرو صناعة الثقافة السوداء المليارات من هذا القالب الموسيقى الذى كان قابلاً تمام القبول للتسليع. وصار راب العصابات يسيطر على هذا الجنس الموسيقى فى التسعينيات عندما انتقل القالب نفسه إلى التيار العام، رغم أنه لم يكن يلقى قبولاً فى البداية، حيث أدانته الكنائس ومنظمات التيار العام الأمريكية الأفريقية، والجماعات النسائية واثنان من رؤساء الولايات المتحدة. وكانت أسطوانات مغنى راب العصابات تزداد رواجاً إن هو اتهم بالقتل أو دخل السجن.

إن الثقافة السوداء شأنها شأن أية صناعة أخرى فى المجتمعات الصناعية المتقدمة. وقد أسفر اندماج وسائل الإعلام والترفيه المختلفة فى كيانات ضخمة عن ظهور احتكارات القلة التى ترعى المواد الثقافية بنفس الطريقة التى تباع بها أية سلعة أخرى.

وأنا إذ أقدم هذا الكتاب إلى المكتبة العربية، أرجو أن يغطى نقصاً فى الموضوع الذى يتناوله، وهو الأمر الذى اتضح لى من خلال مناقشاتى مع بعض أساتذتى وأصدقائى. فإن ثقافة الأمريكيين الأفارقة أمر يستحق منا البحث والدراسة، وخاصة أن هذه الثقافة ـ بالصورة التى هى عليها الآن ـ تسود العالم من خلال وسائل الإعلام واسعة الانتشار من قنوات تليفزيونية ومحطات إذاعة وأفلام سينمائية. وهى سلعة رائجة فى أيدى مستثمريها من داخل الولايات المتحدة وخارجها. ولذلك حرى بنا أن نتعرف على كيفية ظهور هذه الثقافة، وعلى مفرداتها، وعلى العوامل التى أدت إلى ظهورها، وعلى كيفية تسليعها واستغلالها تجارياً.

المترجم

الهرم ـ أغسطس ٢٠٠٠

أو تدرى لماذا
يكرهك الرجل الأبيض؟
لأنه فى كل مرة
يرى فيها وجهك
يرى مرآة
فيها جريمته
وضميره الذى يعذبه الذنب
لا يتحمل ذلك.

مالكوم إكس

إنك تقدر الأشياء التى
تتقنها. كل ما سمح
لنا الرجل الأبيض
بعمله أتقناه.

برنارد فاندرستل فى «درايلونسجو»
تأليف لانجستون جوالتنى

الفصل الأول

شـــرخ فـى الجـــدار

منذ ثلاثين سنة علموا البيض أن يخافوا الفرق. وكان منظر الرجل الأسود مرتدياً بدلة كفيلاً بأن يثير الفزع فى بعض المناطق. وكان أحد أسباب الفصل العنصرى هو منع التلوث المحتمل الذى قد يسببه الاتصال بـ«الآخرين». والآخرون هنا ليسوا مختلفين فى المظهر واللغة وأسلوب الحياة وحسب، بل هم أدنى مرتبة كذلك. ولم تكن لأى من الضرورة الأخلاقية أو الضرورة الدستورية التى وراء فكرة الفصل مع المساواة أية قوة على الإطلاق.

وفى الوقت الراهن يحتضن البيض الفروق التى كانت تزعجهم فى يوم من الأيام. فقد حل التقدير والاستمتاع محل الشعور بالضيق. إذ تغيرت صور السود لدى البيض اتساقاً مع التغيرات التى طرأت على الأذواق الجمالية. وما كان بالأمس موضع سخرية واستخفاف ينظر إليه اليوم على أنه جزء من الثقافة المشروعة. فأية رواسب للخطر مازالت كامنة فى الممارسات والمهن الأمريكية الأفريقية تم استئناسها، بحيث أمكن تعديل الثقافة السوداء وتنقيحها وإنتاجها وتسويقها على نطاق واسع. والبيض لا يقدرون الثقافة السوداء وحسب، بل إنهم يشترونها. وبتقديرهم للموسيقى والفنون المرئية المرتبطة بالأمريكيين السود، طرحوها فى الأسواق. والثقافة السوداء مفتوحة الآن أمام الاستثمار التجارى. وصار الكثيرون من السود أغنياء بفضلها. بل إن عدداً أكبر بكثير من البيض حقق مكاسب ضخمة. وهذا الكتاب يتناول الصناعة التى جعلت كل هذا ممكناً.

وخلال الكتاب سوف نرى كيف جرى تحويل الثقافة السوداء إلى سلعة، ودائماً فى مصلحة الشركات التى يملكها البيض. وكيف أنه سُمح للسود بأن يتفوقوا فى مجال الترفيه وحده، شريطة أن يتساوقوا مع صور السود لدى البيض. وكيف أن السود أنفسهم، عندما يصلون إلى الدرجة العليا من سلم الترفيه الخاص بالشركات كانوا غالباً ما يتصرفون تماماً كما يتصرف البيض فى الظروف المشابهة.

وإحدى الخرافات التى أود فضحها هى تلك الخاصة بالاتصال غير المنقطع الذى يمتد فى قدَمه من موسيقى الراب مروراً بموسيقى السول والجوسبل والروحانيات الزنجية(*) حتى تقاليد العبيد ذات الأصول الأفريقية. وهذه بنية ميلودرامية للثقافة السوداء، وهى البنية التى لا تقدر تعقيداتها ـ أو بالأحرى ثغراتها ـ حق تقديرها. ورغم تأثير مفهوم «نداء الوعى»، كما صاغه المخرج السينمائى ماريو فان بيبلز فى يوم من الأيام، كصرخة تجميع من أجل الوحدة، فإن هذا المفهوم الخاص بتراث ثقافى أسود مميز أمر مشكوك فيه. فالثقافات، سواء أكانت أفريقية أم أوروبية الأصل، اندمجت وانصهرت فى بعضها على مر الزمان والمكان.

ويقول إدوارد سعيد فى كتابه **Culture and Imperialism**: «إن تاريخ كل الثقافات هو تاريخ الاستعارات الثقافية. وليست الثقافة غير نافذة». فالعلوم الغربية، على سبيل المثال، استعارت من العرب، الذين استعاروا بدورهم من الهند واليونان. ويبين كتاب مارتن برنارد «أثينا السوداء» كيف أن التأثيرات المصرية والسامية التى انعكست على الحضارة اليونانية، رغم التعتيم على مثل هذه التأثيرات أو عدم الاعتراف بها. ويصل إدوارد سعيد إلى هذه النتيجة: «إن الثقافة ليست مجرد مسألة امتلاك، أو مسألة إعارة واستعارة يقوم بها مدينون ودائنون خُلَّص، بل هى مسألة استيلاءات وتجارب مشتركة واعتماد متبادل من كل الأنواع بين الثقافات المختلفة (١٩٩٣: ٢٦١-٢٦٢).

وهناك قدر من الاستيلاءات يزيد على التجارب المشتركة والاعتماد المتبادل فى الثقافات التى سوف أتناولها. وسوف يكشف بحثى ذلك القدر الكبير من تدخل البيض فى ثقافة السود، حيث شكلوها وغيروها وعبأوها وأنتجوها وتاجروا بها ووزعوها ومنحوا امتيازاتها وأحالوها إلى أى قالب يمكن أن يعود عليهم بالربح.

ويصف هيوستون بيكر العملية التى أكتب عنها بأنها «تسليع أساليب التعبير السوداء». وهو يقول فى كتابه **Blues, Ideology and Afro-American Literature** (١٩٦:١٩٨٧): «كانت قوة التبادل الأفريقية أمريكية دوماً متساوية فى امتدادها بما لديها من مخزون الموارد التعبيرية». لقد دخل السود فى مفاوضات مع البيض، حيث ساوموا بأكثر مواردهم قيمة ـ وهى الثقافة. ولهذا أسبابه التاريخية التى يمكن تفهمها، وأورد الكثير منها ديفيد ليفرنج ليويس فى دراسته عند نهضة هارلم فى العشرينيات. فعقب الحرب العالمية الأولى كان السود محرومين من حق عضوية النقابات العمالية،

(*) سيأتى الحديث عن هذه القوالب الموسيقية فى مواضع لاحقة من الكتاب. (المترجم).

وكانوا مستبعدين من الوظائف اللائقة، كما حرموا من المشاركة فى العملية السياسية، وكانوا مهمشين بصورة عامة. غير أن ليسويس يقول: «لم توضع لوائح مانعة فيما يتعلق بالحصول على مكان فى الفنون. ففى هذا المجال كان هناك شرخ فى جدار العنصرية. وهو ذلك الصدع الذى كان يستحق التوسيع» (١٩٨١: ٤٨). ويرصد هذا الكتاب إلى حد ما محاولات توسيع ذلك الصدع.

وخلال عملية الرصد سوف أقول إن تضخيم أهمية الثقافة السوداء قد يكون ضد التحسينات الملموسة التى طرأت على حياة الأمريكيين الأفارقة. وقد تكمن أهم قيم الثقافة السوداء فى تزويد البيض بدليل على انتهاء العنصرية مع الإبقاء على التراتب العنصرى الذى لم يمس. وإذا كان هذا هو الحال، فإن المحاجة قد تكون كما يلى:

منذ سنوات مضت كانت تمزق الولايات المتحدة ما أسماها البعض «المعضلة الأمريكية»(*)؛ وهى أن أرض الأحرار كانت حرة بالنسبة للبيض وحسب، وكان السود غير أحرار بالمرة. وفى سنة ١٩٦٣، أى قبل سنتين فقط من وفاته، قال مالكوم إكس: «يعانى الرجل الأبيض من عقدة الذنب ويخاف البيض فى الوقت الراهن خوفاً شديداً لأنهم يدركون ما فعلوه بالسود فى هذا البلد» (١٩٧١: ١١٥).

ولم يقلل من الذنب إقرار الحقوق المدنية؛ لأنه بعد ذلك بسنوات كان عدد الأسر الأمريكية الأفريقية التى تعيش تحت خط الفقر يزيد أربع مرات على عدد العائلات البيضاء، وكان عدد الشباب السود دون العشرين المحتملة وفاتهم بسبب جرائم القتل يزيد أربع مرات عن عدد الشباب البيض من نفس المجموعة العمرية، وكان معدل وفيات الأطفال الرضع السود ضعف معدل وفيات الأطفال الرضع البيض، وكان صافى قيمة ممتلكات الأسرة السوداء النمطية حوالى عشر صافى ممتلكات الأسرة البيضاء النمطية، وكانت فرص دخول أى شاب أسود أو شابة سوداء السجن أكبر من دخول أى منهما الجامعة، وفى ولايات كثيرة كان عدد السود الذين تتراوح أعمارهم بين الثامنة عشرة والثلاثين الذين يسجنون يزيد من خمس إلى عشر مرات عن عدد أمثالهم من البيض. ويمكن أن تستمر القائمة. غير أن السود كانوا متمكنين من بعض الأشياء وأصبح البيض على قدر كاف من النضج يجعلهم يقبلونهم. وأدلة ذلك التى عليها خلاف تأتى فى المقام الأول من الترفيه والرياضة، حيث كسب السود ثروات كبيرة بالمعنى الحرفى للكلمة ـ وحظى كذلك باحترام البيض. لقد خفت حدة الكراهية التى شوهت وجه

(*) يتناول الكتاب هذه المسألة بالتفصيل فى فصله الأخير. (المترجم)

أمريكا. فالبيض لم يعترفوا بأن هناك ثقافة سوداء مشروعة وحسب، بل إنهم أشادوا بها كذلك. وهذا دليل على حل المعضلة.

لقد أسفوا على التفرقة، وأسفوا على آثارها. ويمكن دمج جوانب التجربة السوداء في التيار العام واستهلاكها، مع ظهور وسائل الإعلام الجماهيرية، دون حتى الاقتراب من السود. ما عليك إلا أن تضغط زر الريموت كونترول وتستدعى الأصوات والصور من الجيتو. وهذه ثقافة مثلما هى ترياق للعنصرية، وهى طريقة لإزالة تعقيدات الماضى والمجتمع من العقل عن طريق تقديم علاج غير مؤلم؛ وهو الثقافة السوداء المشروعة وأدبها ودياناتها ورياضتها، وربما قبل هذا كله موسيقاها. وإذا كان الأمر كذلك، فقد حان الوقت للثقافة السوداء كى تُبحث بنفس النوع من التشاؤم الذى جاء به تيودور أدورنو للثقافة الأمريكية بصورة عامة. وكانت أقوى محاجات أدورنو هى أن الثقافة التى تولت القيادة فى أواخر الحداثة صنعتها النخب ولا تزال لخدمة مصالحها؛ وهى فى الغالب مصالح ذات دوافع تجارية وكذلك سياسية.

والتشابه بين الطرق التي يتم بها إنتاج الثقافة وغيرها من مصنوعات المجتمع الصناعى وتوزيعها كان كافياً لأن يصوغ أدورنو مصطلح "صناعة الثقافة". وأود أن أفكر فى احتمال تسليع الثقافة السوداء، وأن أحث فى الوقت ذاته على الحرص بشأن الترحيب بها كأساس جديد للقوة بالنسبة للسود. ولكى أفعل ذلك فإننى أركز على الموسيقى السوداء، التى هى مرادف فى الواقع للثقافة السوداء. وكتب بن سيدران فى مقدمته لكتاب **Black Talk** (نشر لأول مرة سنة ١٩٧١) يقول: «ليست الموسيقى انعكاساً لقيم الثقافة السوداء وحسب، ولكنها لحد ما الأساس الذى قامت عليه» (١٩٩٥، **xxi**).

وسوف يبرز عرضى لتاريخها وتطورها تدخل بعض العوامل الغامضة والمتصارعة فى بعض الأحيان فى تشكيل ما صرنا ننظر إليه على أنه الثقافة السوداء. كما أنه سوف يوضح دور المستثمرين، البيض والسود على السواء، فى ترويج ثقافة كانوا يسعون إلى تحقيق الربح منها. كما أنه سوف يبين معنى أغنية ظهرت سنة ١٩٩٢ تقول **Famous and Dandy like Amos 'n' Andy** التى تعكس فيها فرقة **Disposable Heroes** أن السود يمكن استئجارهم لكى «يؤدوا أى عمل فذ» (من **Hypocrisy is the Greatest Luxury, 4th & B'Way, Island Records**).

●●●

فى محاولة لكى لا يجعلوه يشعر بعار وضع القيود فى معصميه أمام وسائل

الإعلام العالمية ومصورى صحف غربى لوس أنجلوس، جعل المتهم يرتدى قيداً إلكترونياً خفياً، قيل إنه صمم بحيث يصيبه بصدمة كهربية إن هو حاول الهرب. وقد سار فى موكب رئاسى الطابع، بينما وصل المحلفون فى أتوبيس تابع لإدارة مأمور الشرطة يستخدم عادة لنقل المساجين، وكان يحميهم من وسائل الإعلام الزجاج الملون وكوردون متحرك مكون من ٢٤٠ ضابط شرطة. كان ذلك فى شهر فبراير ١٩٩٥، وكانوا فى رحلة ميدانية، وهو طقس معتاد فى حالة محاكمات جرائم القتل فى كاليفورنيا، كان الغرض منها تمكين المحلفين من تخيل مسرح الجريمة التى يتناولها الحديث أثناء المحاكمات. وكان المسرح فى هذه الحالة هو بيت برنتوود الذى عثر فيه على نيكول سيمسون وصديقها رونالد جودمان مقتولين. واعترض جونى كوكران الابن عندما منع المحلفين من الوصول إلى غرفة الجوائز. وقد قال إنه ليس من العدل استبعاد المناطق التى لها انعكاسات جيدة على موكله. ووافق القاضى الذى كان يتولى المحاكمة، غير أنه أصر على تغطية تمثال بالحجم الطبيعى للمتهم وهو بملابس كرة القدم. وقد استخدمت فى ذلك ملاءة سرير. وربما كانت كذلك طيلساناً مقدساً يغطى الأيقونة.

وتولى كوكران، وهو محام أمريكى أفريقى بارز من لوس أنجلوس قيادة فريق الدفاع عن أو جى سيمسون نجم كرة القدم السابق، والصحفى الرياضى وممثل السينما المتهم بقتل زوجته السابقة وصديقها. وفى بعض الأوقات أثناء المحاكمة، كانت بلاغة كوكران هى بلاغة أحد الوعاظ المستقلين. وكان روبيرت شابيرو، وهو محام أبيض، الساعد الأيمن لكوكران. وأصبح المحاميان شخصيتين مشهورتين عالمياً خلال بضعة أسابيع. إلا أنهما كانا فى واقع الأمر يقومان بدورين ثانويين فى واحدة من أعظم المسرحيات المأخوذة من واقع الحياة.

كانت قضية سيمسون تجربة أمريكا الثقافية الحاسمة لذلك العقد. فقد احتلت الصفحات الأولى فى صحف الولايات المتحدة وبريطانيا وربما كل مكان آخر فى العالم. وغطتها شركات التليفزيون تغطية شاملة حيث كوفئت بمعدلات مشاهدة قياسية. بل إن التمثيليات التليفزيونية كانت تختصر كى تفسح مكاناً لقصة ما، كل جزء فيها مؤثر مثل **Days of Our Life** وكان لها بعد إضافى، هو البعد العنصرى.

وفى الوقت الذى أعلنت فيه كل مجموعة من المحامين عن عزمها ألا تستغل قضية الأجناس، فإن إحدى استراتيجيات الدفاع كانت زعزعة مصداقية المحقق مارك فورمان، وهو أحد أوائل ضباط الشرطة الذين وصلوا إلى مسرح الجريمة بالتلميح إلى نزعته العنصرية، فى بادىء الأمر. فقد زعم الدفاع أنه تفوه بعبارات تتسم بالعنصرية

لأحد المحللين النفسيين. وعلى الفور انتقل مركز القضية إلى وصمة المحقق العنصرية وكان هو - وليس المدعى عليه - الذى بدأ السيطرة على الصفحات الأولى. وكان ينظر إلى البراءة إلى حد كبير على أنها تعبير عن الغضب من العنصرية فى إدارة شرطة لوس أنجلوس التى سبق فضحها بقسوة فى أشرطة رودنى كنج(*) قبل ذلك بثلاث سنوات. وكشفت محاكمة سيمسون النقاب عن إمكانية - أو بالأحرى احتمال - وجود تدبير عنصرى من تخطيط إدارة شرطة لوس أنجلوس يستهدف تلفيق التهمة ضد سيمسون، وهو مليونير أمريكى أفريقى ناجح نجاحاً جلياً.

ولولا ما لدى سيمسون من أموال لأصبح مجرد نزيل آخر فى نظام سجون يكتظ بالفعل بالذكور السود؛ ذلك أن ٣٢,٢ من الشبان الأمريكيين السود فى السجون، أو مفرج عنهم بكفالة، أو يخضعون للمراقبة بعد خروجهم من السجن. وفى ولايات كثيرة يزيد عدد الرجال السود تحت سن الثلاثين المودعون فى السجون خمس أو عشر مرات عن عدد أمثالهم من البيض. غير أن سيمسون كان لديه من الاموال ما يكفى لتوكيل فريق دفاع رفيع المستوى، حيث يعتقد أن أتعابه كانت فى حدود العشرة ملايين دولار.

وظهر أول عدد من مجلة "تايم" بعد إلقاء القبض على سيمسون وعلى غلافه صورة سيمسون التى التقطتها الشرطة له كما هو الحال مع كل المتهمين. وليس مستغرباً حدوث ذلك فى هذه الحالة. فقد أصبحت الصورة فى كل مكان تقريباً؛ حيث نشرتها كل مطبوعة يومية أو أسبوعية مستخدمة نفس اللقطة القوية. وكان النجم الأسود الذى لم يحلق ذقنه يحملق فى لا شىء، وكان رقم صحيفة إلقاء القبض، وهو BK40139700179، قد علق على صدره، وكانت تحيط باللقطة عبارة "شرطة لوس أنجلوس: قسم السجون". غير أن مجلة "تايم" أضافت لمساتها الكئيبة. فبالإضافة إلى عنوان "مأساة أمريكية"، جعلت وجه سيمسون داكناً بطريقة اصطناعية وأحاطته بظل غامض، كى تنتج صورة تعكس الخطر.

وأكد محرر المجلة لثمانمائة ألف قارئ لنشرة تصدر على شاشة الكمبيوتر أنه "لم يقصد أى تلميح عنصرى". فقد كانت الصورة المعالجة مجرد "عمل فنى". ورد مجلس لجماعات المصالح السوداء، على رأسه الاتحاد القومى لتقدم الملونين بأن الأمر لم يكن كذلك. إذ قدم الغلاف نمطاً مقولباً يستهدف رضا العنصرية البيضاء. فهو يمثل الأسود الفظ، وداكن اللون، والشرير، والخطير. وهى عودة للنمط المقولب الخاص بسنوات خلت؛ حيث كان الإعدام بلا محاكمة أو الخصى هما الطريقتان المحددتان لترويض الذكور

(*) شرطى أمريكى صُوِّر اعتداؤه بالضرب المبرح على شاب أسود بطريق الصدفة وقدم للمحاكمة على أساس هذا الشريط المصور. (المترجم)

السود المتوحشين. بل إن أية "قراءة" سطحية للصورة تكشف عن رسالة مشفرة تشفيراً بدائياً: "هاهو أو جى سيمسون أسود كالخطيئة. إنه لم يعد ذلك الرجل الذى يُسَرِّى عن البيض، سواء فى مضمار الرياضة أو على الشاشة، بل هو رجل يشتهى امرأة بيضاء."

واتهم البعض المجلة بقيامها بمحاولة مكشوفة لزيادة أرقام التوزيع عن طريق مخاطبة عنصرية أمريكا البيضاء الكامنة. وكان ذلك هو نقد مجلة "نيوزويك" المنافسة التى نشرت نفس الصورة، ولكن بدون إضافة أية رتوش. ولم يكن محرر "تايم" جيمس جينز ليعتذر عن العبث. بل حاول فى الواقع قلب مسار الأحداث بهذا التساؤل: أليس من غير العنصرية القول بأن كون المرء أكثر سواداً يعادل كونه أكثر شراً؟

وفى نفس الوقت الذى كانت تعقد فيه جلسات استماع سيمسون، كانت هناك صورة أخرى للسواد تنشر فى العالم عن طريق القمر الصناعى والألياف الضوئية. كانت تلك هى صورة مايكل جاكسون الذى تزوج ليزا مارى بريسلى المؤمنة بدور الروح فى حياة الكون وابنة إلفيس بريسلى. فى البداية سخرت وسائل الإعلام المتشككة من الفكرة ذاتها. وكان ذلك أمراً غير مفهوم. فأغرب نجوم موسيقى الروك فى العالم وأشهرهم، الذى يعيش رغم ذلك فى عزلة، يرتبط بابنة ثرية ثراء غير عادى لمن كان فى يوم من الأيام نجماً أبيض من نجوم موسيقى الروك عاش فى عزلة كذلك ومات بسبب إدمانه الخمر والمخدرات.

وكان توقيت حفل الزواج غير عادى. إذ كان جاكسون، الذى كان يعانى من اضطراب شديد بسبب اعتماده على الحبوب المنومة واضطر لإلغاء جولة موسيقية عالمية، متهماً باغتصاب صبى فى الرابعة عشرة من العمر من لوس أنجلوس، دفع له مبلغاً غير معلن من المال، أشيع أنه يزيد على ٢٥ مليون دولار. وكشأن سيمسون، اتضح أنه بينما قد لا يبيِّض المال البشرة، فهو يشترى أنواع الامتيازات غير المتاحة للغالبية العظمى من الأمريكيين الأفارقة.

وكان جاكسون بطبيعة الحال طفلاً معجزة ومغنياً فى فريق "جاكسون فايف" قبل أن يغنى منفرداً ويحطم الأرقام القياسية لألبوماته وحفلاته الأكثر مبيعاً. وكانت شعبيته عالمية وازداد الافتتان به عندما تغير من طفل أمريكى أفريقى، وكان فى ذلك الوقت شاباً، إلى شخص ذى بشرة طباشيرية، وأعيد تشكيل وجهه مرات ومرات حتى بات مظهره يدين لمشرط الجراح أكثر مما يدين لجيناته الوراثية. وعقد جاكسون صداقات مع أحد قرود الشمبانزى، واشترى الهيكل العظمى الخاص بالرجل الفيل الشهير، وكان ينام فى خيمة من الأوكسجين. ولم يهتز حب الجماهير له، رغم غرائبه.

ربما كان ما له من أسطوانات وأشرطة فيديو هو ما حمله. وربما كانت ذاته الخاصة التى تتسم بالضعف والعيوب هى التى حببت فيه المعجبين. بل ربما يكون تغيير لون بشرته - الناتج إما عن حالة جلدية ما أو جراحة تجميل، أيهما تفضل - هو الذى أكسبه المعجبين. وبغض النظر عن مصدر جاذبيته، فقد كان مايكل جاكسون أيقونة ثقافية كأقوى ما يكون معنى هذا المصطلح، كما أنه شخصية جسدت وكونت جزءاً أساسياً من ثقافة أواخر القرن العشرين. رجل أسود ولد فى أسرة أمريكية أفريقية، غير أن مظهره الجسمانى تحدى أى تقسيم عرقى واضح.

إن صور السواد هى القدرة؛ تلك القدرة على التشكيل والتأثير. فصورتا سيمسون وجاكسون اللتان قدمتا فى منتصف التسعينيات لم تكونا مجرد صورتى شخصين من السود. بل كانتا صورتين للبيض. لقد كانتا عرضين خلقا وأعيد خلقهما من جديد على مدى فترة امتدت عدة مئات من السنين. ولو كان سيمسون هو ذلك الزنجى المتوحش، أو كان جاكسون ذلك الطفل الأسود الذى فيما لا حصر له من الصور والملصقات التى كانت توزع فى أوروبا وأمريكا الشمالية اعتباراً من القرن السابع عشر، وكانت تصور زوجين من البيض يحكان طفلاً أسود بالصابون فى محاولة لا جدوى منها لتخليصه من سواده. وكانت عبارة "العمل هباءً" هى القول المصاحب للرسم. وكانت جهود جاكسون لتحويل نفسه بلا جدوى كجهود الزوجين البيض فى تلك الأيام الخوالى.

والسؤال التقليدى الذى يتسم بالبلاغة دائماً هو: من هم منتجو ومستهلكو هاتين الصورتين وغيرهما من الصور؟ ومن المفترض أن تكون الإجابة واضحة. وما هو الغرض الذى تخدمه؟ وهذا سؤال يرتبط به. وفى هذه الحال لا تزال الإجابة واضحة وتنطوى على مفهوم الاستعمار الثقافى، وإن لم يكن وضوحها تاماً. إن القوة الأوروبية الرئيسية خلال القرون الأربعة الماضية تخلت عن سيطرتها السياسية والاقتصادية التى كانت تتمتع بها فى يوم من الأيام على مستعمراتها ومنحت الولايات المتحدة الحقوق المدنية لكل مواطنيها، غير أنه مازال هناك شىء باق كعقبة فى سبيل تكافؤ الفرص والمعاملة. وهو أمر أقل وضوحاً من الحواجز المؤسسية التى تفصل السود وتؤخر تقدمهم فى كل مجال اجتماعى.

ويستخدم جان بيترز فى كتابه **White on Black** مصطلح **pathos of inequality** [عاطفة اللامساواة] لوصف نوعية الثقافة الغربية المعاصرة التى تثير فكر التراتب العنصرى وعواطفه. والواقع أنه فى كل خطاب يشمل البيض والسود، نجد أن هذه الصفة «وليس الجنس أو العنصرية، بالمعنى الضيق والضحل، هى ما تنفذ من صور الأبيض على الأسود» (١٩٩٢: ٥١). ويحمل عنوان كتاب بيترز كنه هذه الفرضية.

فالعلاقة التاريخية التى يشير إليها علاقة غير متوازنة، وتميل ناحية المستعمرين والمستعمرين السابقين البيض الذين كانوا يسعون إلى فرض صور السود التى خلقوها هم ولم يخلقها السود.

وتعكس الصورة العامة إلى حد ما مصالح وصوراً أخرى للسود تثير عاطفة اللامساواة وتساعد على إثارة الأفكار، وهى ليست على الدوام أفكاراً شديدة السلبية، وإنما أفكار تخلق إحساساً بالتراتب. والتراتب الذى نحن بصدده هو إلى حد كبير نفس التراتب الذى دام ٤٠٠ سنة. حيث يظل البيض على القمة مع بعض الجماعات الثانوية من الألوان الأخرى تتدافع أسفل منها. وقد يبدو أى اعتراف يتسم بالاحترام بمواهب السود الموسيقية، ومقدرتهم الرياضية، وبإحساسهم المرهف الفطرى بالإيقاع كنصف إطراء. غير أنه يحل نفس حزمة الأفكار التى تشمل أنماطاً مقولبة اهترأت، مثل الزنجى الغبى، وخادمة المنزل التى تؤثر الآخرين على نفسها، أو "مامى"، وفينوس السوداء الشهوانية التى لا تكتفى برجل واحد. وهذه جميعاً تساهم فى رسم الصورة العامة للجماعات ذات الأصول الأفريقية - سواء فى الولايات المتحدة أو بريطانيا أو أوروبا - حيث "الآخرون" جماعات موجودة بالفعل فى التيار الثقافى العام غير أنها فى الوقت ذاته ليست أجزاء متتامة منه.

ولا يتسم أى من هذا بالأصالة. وشهد العقد الماضى ظهور ما يشبه الإجماع فيما يتعلق بقوة تكوين الصور. فأن يكون لك نفوذ ثقافى معناه أن تكون لك قوة. ويشمل هذا القدرة على تحديد الصور التى تشيع فى الثقافة، بل كذلك مضمون الأفكار الدينية والفن ووسائل الاتصال الإلكترونية والأفكار الشائعة. وهى جميعاً تؤثر على المفاهيم والسلوك. ويلى ذلك أن القدرة على الوصول إلى تغيير كل هذه الأمور تضع المرء فى مكانة مميزة على عدة مستويات. فإحدى نتائج كون الإنسان قادراً على إعادة تشكيل الصور والأفكار، وخاصة صور السود وأفكارهم، هى القدرة على تغيير التراتب العنصرى، وبالتالى عاطفة اللامساواة التى تمثل جزءاً أساسياً منه. وهذا هو السبب فى أنه يعول كثيراً على هؤلاء الأمريكيين الأفارقة الذين تحقق لهم قدر ما من النفوذ الثقافى. فمن لهم سيطرة على الطريقة التى يتم بها تشكيل صور السود ونشرها يحملون عبئاً ثقيلاً، شاءوا أم أبوا.

كان السود الذين لديهم الأموال وقدر معين من المكانة الاجتماعية إما نجوماً رياضيين أو فنانين. وقد حقق هؤلاء ثروات لا بأس بها وتمتعوا بمكانة كبيرة، وإن كان هناك قول مأثور يبين الطبيعة الشرطية لتلك المكانة، وهو أن الفرق الوحيد بين أى ماسح أحذية أسود وأى بطل أولمبى أسود هو أن أحدهما زنجى والآخر زنجى سريع

الجرى. وكان أثر نجوم الرياضة والفن محدوداً؛ حيث أضافوا أبعاداً جديدة ومكملة للأنماط المقولبة القائمة، بدلاً من تقويضها. صحيح أن شوجار راى روبنسون كان ملاكماً رائعاً، حيث أتقن بطريقة غير عادية كل عناصر الملاكمة وكان قادراً على إطالة حياته الرياضية المميزة حتى الثلاثينيات من عمره. وصحيح أن نات كنج كول كان يتمتع بطبقة صوت وخواص صوتية لا مثيل لها. ولكن رغم مجدهما ومكانتهما فإنهما لم يقوما بما يشبه تحدياً للأفكار القائمة عن السود. فقد عبرا بوضوح عن صور قديمة. وتبعهما فى ذلك الكثير من الأبطال الرياضيين والفنانين، دون التأثير على صفة "الآخرية" التى ميزت السود فى عيون البيض.

وتبلورت المشكلة فى حياة محمد على الرياضية. فلأنه كان ملاكماً يتمتع بذكاء فنى غير عادى، فقد حاول متعمداً تجاوز الرياضة، منتهزاً الفرص التى قدمت لشاغل أرفع موقع فى الرياضة، وهو بطل العالم للوزن الثقيل، حيث أصدر من منطلق هذا الموقع تصريحات بشأن قضايا تراوحت بين الأخلاق والعسكرية. وحتى بعد عشرين سنة من أوج مجده وشهرته، لا يزال من الصعب معرفة الطريقة التى يمكن بها تحديد هوية ذلك الرجل. هل كان زعيماً كاريزمياً وعاقلاً وقوياً وجاداً فى جهوده المثيرة، وإن كان وراءها دافع قوى، لحث الشعب الأسود فى أمريكا والعالم كله، إن أمكن، على إدراك قدراته؟ أم كان مجرد ملاكم آخر مجنون بالقوة كان من السذاجة بحيث يفكر فيما هو فوق طاقته وانتهت حياته الرياضية نهاية بائسة كأى ملاكم مغمور فى أحد الأندية؟ أم أنه خليط بشرى من الاثنين غير معصوم من الخطأ؟

وفى فترة صعود نجم محمد على فى الستينيات والسبعينيات، كان هناك مقاتلون سود آخرون كذلك، وإن لم يكونوا مقاتلين بالمعنى الحرفى للكلمة، فقد كانوا يقاتلون لدخول صناعات كان يسيطر عليها البيض فى السابق. وربما كانت وجوه النجوم والفنانين، الذى شكلوا ما كان يعد فى تلك الفترة نخبة أمريكية أفريقية، سوداء. غير أن منظمى الحفلات والمباريات ومديرى الأعمال والمديرين التنفيذيين والجمهور كانوا من البيض. وآنذاك ظهرت فى آخر الأمر جماعة من الفنانين السود أمكنها على أقل تقدير بلوغ بعض المواقع التى لها القدرة على تغيير الصور والأفكار. ولم يكن المؤدون هم فقط الفنانون الواقفون على خشبة المسرح أو اللاعبون الذين يجرون على أرض الملعب من أجل تسلية البيض (وربما كانت غالبية الجمهور من البيض بطبيعة الحال)، بل من كانوا يسعون إلى انتزاع السيطرة على الصناعات التى تقدم المنتجات الثقافية، كالموسيقى والرياضة، والذين كان حرياً بهم فى نهاية الأمر أن يتمكنوا من زعزعة التراتب العنصرى.

●●●

ويستحق التراتب قليلاً من التفسير. فأنا أستخدمه بنفس الطريقة التى استخدمه بها لويس كوشنك فى الثمانينيات ومن بعده جيمس جيننجز فى وقت أقرب من ذلك. وكانت مهمة كوشنك هى بيان الطريقة التى أخرت بها العنصرية تقدم الطبقة العاملة من البيض والسود على السواء فى الولايات المتحدة وبريطانيا فى سنوات ما بعد الحرب (كوشنك: ١٩٨١). ويصف جيننجز تأويل كوشنك للعنصرية على أنه رشوة، حيث يستمتع البيض بالمزايا النفسية والمنافع المادية مقابل عدم التشكيك فى نسق من الترتيبات الاجتماعية التى استغلتهم بما يقل بعض الشىء عن استغلالها للسود وغيرهم من الأقليات.

تخيل شجرة شربين بها القليل من الفروع الصغيرة ولكنها قوية بالقرب من قمتها، بينما غالبية الفروع دون ذلك فى اتجاه القاعدة حيث الأغصان أطول. كذلك الأقليات العرقية تقف حول جذع الشجرة تتحين فرصة الارتقاء. والفكرة طبقاً لما يقوله كوشنك هى أن البيض يرضون بأن تكون أماكنهم فى المستويات الدنيا، ماداموا يبعدون السود عن فروع الشجرة تماماً. وقد لا تكون هذه عملية واعية. فالبيض لديهم بالضرورة امتيازات، ولا يمكنهم أن يغضوا الطرف عنها. وبيض الطبقة العاملة "يخشون أشد الخشية من رؤية المسافة بينهم وبين السود تختفى، كما يقول مايكل ويرفيوركا فى كتابه The Arena of Racism. وهذه المشاركة فى الامتياز النسبى هى التى "تسمح للبيض من الخلفيات الاجتماعية المختلفة بأن يتقاربوا؛ وهم الذين ربما كانوا سيعارضون بعضهم البعض ويبتعد الواحد منهم عن الآخر فى ظل ظروف مغايرة" (١٩٩٥: ١٩، ٢٠).

ويقول جيننجز فى كتابه Blacks, Latinos and Asians in Urban America (١٩٩٤: ١٤٩): "بل إن المراجعة السريعة للمجال الأكاديمى أو الفن أو الرياضة أو الإسكان أو العسكرية أو إدارة المؤسسات الثقافية أو قطاع الشركات أو الحكومة فى الولايات المتحدة تبين أن السود فى عمومهم يخدمون فى ظل البيض أصحاب السلطة، أو يرفعون الأمر إليهم، أو يخضعون لمحاسبتهم. وحتى فى معظم المؤسسات التى يديرها السود ـ سواء أكانت الكليات السوداء منذ القدم، أم برامج الرعاية الاجتماعية المحلية، أم المدارس العامة، أم غيرها من المؤسسات ـ فإن السلطة العليا فى يد البيض".

والتضمينات الثقافية الخاصة بهذا التراتب العنصرى كثيرة. والقيمة المرتبطة بالمنتجات الآتية من المؤسسات الثقافية التى يديرها البيض أو يملكونها ـ وهو ما يمكن أن نضيفه إلى ما قاله جيننجز ـ يتم تقديرها بصورة متماثلة. فمنتجات تلك المؤسسات

القليلة التى لا يملكها البيض أو يديرونها تخفض قيمتها. وكان ذلك على أقل تقدير هو الحال حتى سنوات قليلة، حين ظهرت ثقافة سوداء مبررة يملكها الأمريكيون الأفارقة ويديرونها، وكانوا فى الغالب الأعم يسيطرون عليها. وكان ذلك يعنى أن منتجاتها لم تكن أفلاماً ولا موسيقى ولا غيرها من الوسائل التى تستخدم فى المقام الأول طواقم فنية من السود أو ممثلين سوداً أو حتى تقتصر عليهم. وكما يقول أدا جاى جريفن: "إنها منتجات يسيطر على الرؤية الفنية فيها شخص ينحدر من أصل أفريقى." وأهميتها متعددة الأوجه. غير أنها كما يشير جريفن "تتعلق فى نهاية الأمر بالسيطرة على الصورة (١٩٩٢: ٢٣١).

●●●

فما هى الثقافة السوداء على وجه الدقة؟ إنها مصطلح نسمعه كثيراً هذه الأيام. ونحن نعلم أنها نتاج للإبداع الأمريكى الأفريقى والكاريبى الأفريقى ، وقيمه المجسدة وطموحاته وتوجهاته التى يتفرد بها السود، سواء أكانوا فى الولايات المتحدة أم فى بريطانيا أم فى أى مكان آخر فى الشتات، وتعبير عنها. عادة ما تكون الثقافة مناقضة للطبيعة. فنحن لا نولد بها، وإنما فيها. إننا نكتسبها من خلال اللغة وننقلها للأجيال التالية، من خلال التعليم. والثقافة فى أوسع معانيها هى كل شىء نتعلمه من الآخرين وننقله إلى الآخرين كذلك. وهى لا تشمل الغريزة، ولا الميول الطبيعية، ولا النزعات البيولوجية. ولذلك فإننا حينما نتحدث عن الثقافة السوداء، فإننا لا نشير إلى أى من هذه الخواص التى يزعمون أنها تنبع من السود باعتبارهم "جنساً" (وقد وضعت الكلمة بين علامتى تنصيص تأكيداً لرفضى لها باعتبارها أى شىء آخر سوى اعتقاد خاطئ). ومع ذلك فهناك أمر جلى بشأن الثقافة السوداء ولا بد أن يأتى من التجربة، ما لم تكن لها علاقة بالبيولوجيا الزائفة.

وفى بحثه الكلاسيكى المعادى للاستعمار **Black Skin, White Masks** يقول فرانز فانون: "ما تسمى فى كثير من الأحيان موسيقى السول السوداء هى من صنع الرجل الأبيض" (١٩٨٦: ١٦). وكان فانون بذلك يطرح نقطة تتصل بالتحليل النفسى. وغرضه من ذلك مختلف تمام الاختلاف عن الغرض الذى أسعى إليه فى هذا الكتاب. غير أنها رغم ذلك نقطة قوية أرغب فى استبقائها.

إننا كثيراً ما نسمع عن التجربة السوداء، وهى نسق من الظروف الاجتماعية والتاريخية عاشتها كل الشعوب التى جاء أسلافها من أفريقيا بطريقة أو بأخرى، وهى التى توحدها. وكان الكفاح هو أساس التجربة. وتفرض العنصرية، مهما كانت صورتها، وسواء أكانت جلية أم خفية، حدوداً لابد للشعوب السوداء أن تكافحها. وكان

النفى والاستعباد والتمييز العنصرى كلها أجزاء متتامة من التجربة وتتردد جميعها فى حياة السود حتى فى وقتنا الراهن.

ويسفر الكفاح عن وحدة الهدف والهوية، وإحساس بقوة العزيمة والتماسك. وكانت تلك محاجة شائعة فى مصلحة التجربة السوداء صبت بطريقة منطقية فى محاجات بشأن طابع الثقافة السوداء. ويقع بين أشكال الخطاب المختلفة شيء خاص بجوهر السواد، وهو نواة خلقت من الكفاح. وكل التعابير الثقافية فى قلبها جوهر السواد هذا.

وهو كما يعترف بول جلروى "فكرة قوية كثيراً ما يؤتى بها عندما يكون من الضرورى تقدير الأشياء التى تربط السود بعضهم ببعض (بقوة) بدلاً من التفكير جدياً فى التقسيمات الموجودة فى مجتمع الأجناس المتخيل" (١٩٩٣: ٢٤). ويهم كتاب جلروى ما يسميه "المحيط الأطلنطى الأسود"، وهو "شبكة عنكبوتية" تجمع بين عناصر الثقافة الأفريقية والأمريكية والكاريبية والبريطانية، ولكنها بلا جوهر أساسى. وفى معرض انتقاد جلروى لما يسميه "حركة جامعة أفريقية وحشية"، يتحدى المفاهيم المنقاة الخاصة بالثقافة السوداء كتعبير معاصر عن تراث يمتد لعدة قرون.

وفى فقرة تتسم بالحدة، يصف جلروى صوراً من موسيقى الراب، التى كثيراً ما قبلت باعتبارها تعبيراً قوياً عن الثقافة السوداء المعاصرة، بأنها "ثقافة تعويض تخفف من بؤس الخاضعين الذين لا سلطة لهم" (١٩٩٣: ٨٥). وفى فقرة أخرى يوسع هذه النقطة لتشمل قوالب ثقافية أخرى، كالأغنية، "ابتدعت كوسيلة للسمو وكشكل من أشكال التعويض عن تجارب للحرية شديدة التحديد" (١٩٩٣: ١٢٣). وهو يرى أن السود حرموا من حق الوصول إلى بعض القوالب الثقافية، مثل القراءة والكتابة. وقد أدت الأشكال التى مُنحوا حق الوصول إليها، كالرياضة والموسيقى، وظائف تعويضية.

وبهذا المعنى يمكن أن تكون موسيقى السول السوداء من صنع البيض. فبما أنها موسيقى صُهرت فى بوتقة القهر والاستغلال، فكثيراً ما ينظر إليها على أنها محمية السود الخاصة، ولكن لا ينظر إليها دائماً على أنها تعويض عن "تجارب الحرية"، كما قد يقول جلروى. وربما أضيف أن استخدام مصطلح "موسيقى السول السوداء" نفسه لوصف موسيقى امتزاج تدين بالكثير للبلوز والجوسبل من خلق البيض؛ وربما كان خلقاً عنصرياً كذلك. وعادة ما لا يتاح للبيض عمق وكثافة العاطفة المرتبطة بالسول السوداء. إلا أنهما يأتيان بطريقة طبيعية للسود. وهكذا تمضى المحاجة. والاستدلال واضح. (سوف نتناول موسيقى السول فى الفصل الخامس).

ويمكن أن يقال الشيء نفسه بالنسبة للثقافة السوداء كافة: فهى تعمل على تخفيف

آثار العنصرية وعلاجها. وبمجرد أن تبدأ فى اتخاذ أحد المظاهر المميزة قالباً ثقافياً لها، يلصق بها البيض، الذين هم على استعداد دائم لتسويقها كسلعة، صفة "السوداء". وما إن يحدث هذا حتى يقال إنها تجسد كل أسلوب الصفات الغريبة عن المكان الموجودة فى دنيا السود. إن البيض لا يسعهم إلا النسخ والتقليد - كما فعل آل جيلسون فى العشرينيات وفانيليا آيس فى الثمانينيات. ومثلما فعل أى عدد من فرق الراب البيضاء فى منتصف التسعينيات.

ويبحث هنرى ل. جيتس فى كتابه The Signifying Monkey التراث الأدبى الأمريكى الأفريقى باعتباره "وحدة متشظية" تضم متحدثين بالإنجليزية يعون ذاتهم وعرّفوا وضعهم بأنه "وضع ذو اختلاف شديد فى مواجهة سائر المجتمع (١٩٨٨: ٤٧). غير أن تحليل جيتس لـ"التتبع البارع"، وربما الأشد عمقاً، لأى اشتباك ممتد بين نسقين مهمين منفصلين ومميزين، غير أنهما متصلان اتصالاً شديداً - بل لا انفصام له - لا يذكر شيئاً عن الطريقة التى تدخلت بها الضرورات التجارية فى "الاشتباك". وفى تأكيد جيتس على دور المنتجين الثقافيين فى وضع استراتيجيات المقاومة، يبين كيف أن السود يشاركون بفضل إبداعى فى تمزيق التراتب و"نقش" الثقافة السوداء.

ويتطابق مع هذا ما كتبه هيوستون بيكر، وخاصة كتابه Modernism and the Harlem Renaissance الذى يقول فيه: "تبدو الثقافة الأفروأمريكية المعبرة فى تواصلها المعقد وأصالتها الثقافية عندما تحلل تبعاً للنموذج الذى أقترحه" (١٩٨٧: ١٠٠). وما أقوله يطرح كلاً من التواصل والأصالة للبحث. وتفترض ديبورا روت فى كتابها Cannibal Culture أننا نتعامل مع عبارة "الأصالة الثقافية" بشىء من الشك: إنها فى الغالب "تعريف مفروض من الخارج" وبالتالى يعمل لمصلحة من يحققون الربح من بيع صور الثقافة المسلعة (١٩٩٦: ٧٠). وسوف نرى كيف أن الثقافة السوداء خضعت لمثل هذا التعريف والتسليع؛ وكيف حقق البيض أكبر قدر من الأرباح من ذلك.

وتنطوى عملية تخليق السلع من الثقافة على محاولات نشطة لاحتواء أفكار الولاء والسيطرة عليها والتحكم فيها. وكان لا بد على من يكتشفون الأصالة أو يصنعونها - وهو ما ليس فيه مفارقة كما يبدو - أن يعايروا تسويقهم مع الظروف الاجتماعية المتغيرة. وسوف نرى كيف عُدِّلت أنماط التسليع المختلفة لتتلاءم مع المراحل المختلفة فى التاريخ. فعلى سبيل المثال نجد أن بصيرة بيرى جوردى الخاصة باكتشاف التغيرات الاجتماعية خدمته خدمة كبيرة فى الانتقال من صاحب اسم فى الموسيقى السوداء إلى

المحرك الأول لصناعة الثقافة السوداء ـ وسوف يتناول الفصلان السادس والسابع هذا التحول. وإلى جانب زعماء صناعة الثقافة الآخرين، شارك جوردى فى القدرة على تشكيل الثقافة السوداء وتقديمها وبيعها باعتبارها شيئاً أصيلاً.

وعلى السطح، يبدو من الإهانة القول بأن الثقافة السوداء، بصورة أو بأخرى، ليست منتجاً أصيلاً، وإنما هى تركيبة: فهذا يقلل من قيمة الإبداع، وينكر خصوية الخيال الذى وراء الكثير من أشكال التعبير التى شاع النظر إليها فى الوقت الراهن على أنها سوداء. ومع ذلك ينبغى التأكيد على أنه ليس هناك شىء طبيعى بشأن السواد؛ مثلما أنه ليس هناك أى شىء طبيعى بشأن البياض.

وفى حدود الصفحة ١٧ من كتابه The Shaping of Black America يؤكد ليرون بينيت على أن "كُتَّاب الأعمدة البيض الأوائل [فى أمريكا] لم يكن لديهم مفهوم عن أنفسهم كبيض. وتعرف الوثائق القانونية البيض بأنهم إنجليز ومسيحيون" (١٩٩٣: ١٧). بل إن مصطلح "أبيض" لم يدخل الاستعمال الشائع حتى الجزء الأخير من القرن السابع عشر. وجاء ارتباطه بالذنب والسمو والغطرسة الثقافية فى وقت لاحق. وقد أوضح تيودور آلن النقطة نفسها بتفصيل أكبر فى كتابه The Invention of the White Race الذى يبحث تحول الإنجليز والأيرلنديين والسكوتلنديين وغيرهم من المستوطنين الأوروبيين إلى وضع يشملهم كافة ـ وهو البيض.

ويولى تحليل آلن التاريخى اهتماماً خاصاً لتجارب المهاجرين الأيرلنديين، الذين ضحى بهم فى يوم من الأيام وحُط من قدرهم باعتبارهم أدنى مرتبة ولا ينصاعون لتأثيرات التمدين؛ غير أنهم تحولوا فيما بعد إلى مدافعين عن نظام استغلالى. ومن المؤكد أن المستعمرين الإنجليز ينظرون إلى الأيرلنديين على أنهم جماعة عنصرية أدنى (المعروف أن استعمار أيرلندا حدث خلال القرن السادس عشر)، غير أنهم لم يكونوا مميزين جسمانياً عن الإنجليز. وكانت هناك جماعات أخرى، ربما اعترف بها فى الوقت الراهن على أنها بيضاء، ارتبطت بالفعل بالوحشية. غير أنه كان من الملائم اختيارهم ضمن مجموعة شاملة جديدة كوسيلة لدعم نظام العبودية الذى يسيطر عليه البيض.

وبناء على ذلك، لم يكن لكلمة أسود أو الوضع الأسود وجود فى مفردات ذلك الوقت أو ثقافته. ولم يكن التفريق الأساسى فى حقبة العبودية، أو على الأقل فى المراحل الأولى منها، بين البيض والسود، وإنما بين السادة والخدم. وكون الإنسان أسود وكونه محتقراً بسبب تلك الحقيقة ظاهرة حديثة نسبياً. وأحد الملامح المثيرة الكثيرة لسرد بينت هو تأكيده على الظروف المشتركة بين "الزنوج"، كما كانوا يسمون، والخدم البيض المتعاقدين للعمل لمدة معينة. ويقول بينت: "كانت المهام المنتظر أن يقوم

بها كل منهما واحدة. ولا يبدو فى الحقول، على الأقل، أنه كان هناك تمييز لمصلحة الخدم البيض" (١٩٩٣: ١٨).

وما أعتزم القيام به هنا ليس هو نبش التاريخ، وإنما بكل بساطة توضيح أنه إذا كان الوضعان أبيض وأسود خلقا ولم يوجدا بصورة طبيعية، فمن المفترض إذن أن الثقافتين المتصلتين بهما خلقتا بطريقة مماثلة. ويلمح بينت إلى نفس مجاز التركيب وهو يكتب عن "جسور تقرير المصير التيِ أقامها السود لأنفسهم" (١٩٩٣: ٣١٠). كيف أقيمت هذه الجسور، والظروف التى جُمعت فى ظلها، والدعم الذى قدمته، وخاصة فى سنوات ما بعد الحرب. كل ذلك سيأتى ذكره فى الفصول التالية.

وأنا لا أقبل أن هناك أى شيء طبيعى مكتسب بشأن المواهب والصفات والمميزات التى جرت العادة أن ينسبها كل من البيض والسود للثقافة السوداء. إن السواد مصطنع، مثلما أن البياض مصطنع. فكلاهما مؤشر تعسفى للوضع الذى لم يظهر سوى فى التاريخ الحديث وجرى تناقلهما عبر أجيال متعاقبة بقدر من الثبات جعلهما يبدوان رغم كل النوايا والأغراض (أغراض البيض فى المقام الأول) جزءاً من النظام الطبيعى. وحتى هذه النظرة الخاطفة على التاريخ توحى بأن فئتى السود والبيض مخترعتان. والوعى باللون الذى يوحى للكثير من الصناعات، كالفنون والموسيقى والسينما بالأهمية من نتاج ظروف تاريخية بعينها. وكون جزء كبير من الثقافة لا يزال متبوعاً بصفة لونية هو نوع من الشهادة على حقيقة أن تلك الظروف لم تتغير ذلك التغير الكبير الذى يعتقده كثيرون وهم راضون.

الفصل الثانى

عندما رُفع الألم والجوع

يكتب المؤرخ جوزيف بوسكن عن "تنافر المرح والظرف" الذى دفع البيض نحو مفهوم السود الذى فسر التناقض الواضح بين الظروف الرهيبة التى عاش فيها العبيد ومظهرهم السار الفكه. ويشير بوسكن إلى عقلية البيض فى منتصف القرن قائلاً: "كان مفهوماً يسعى إلى أن يشمل كل أوجه مرح السود: أسلوبهم المرح والخفيف، ونزوعهم إلى اللعب، والحركات الإيقاعية، والأساليب المميزة غير المعتادة، بل ولغتهم الخاصة. لقد كانت صورة نظر إلى عناصرها على أنها نعمة ونقمة. إذ كانت صورة اقتنع البيض أنها سوف تخدمهم كثيراً فى التعامل مع السود فى أية بيئة وتحت أى ظرف" (١٩٨٦: ٥٤). كان البيض يرون السود تجسيداً للمرح، فهم "بطبيعتهم مرحون". وفى هذا الفصل سوف نرى كيف أن الصورة أثرت على مظهر الثقافة السوداء المبكرة وجوهرها.

●●●

إن إعادة تسخين الأصناف التى بولغ فى طهيها لا ينتج وجبة ترضى أحداً. غير أن السلوك نفسه مع الجدل العلمى له نتائج مختلفة. خذ مثلاً قضية كتاب هرنشتاين وموراى **The Bell Curve** (١٩٩٤). وكان الجدل الذى انضم إليه الكتاب قد بدأه فى الستينيات آرثر جنسن، الذى بلغت سمعته السيئة آفاقاً دولية بعد نشره نتائج أبحاثه فى دورية علمية محترمة، هى **Harvard Educational Review.** وكان المقال بعنوان: "كيف يمكننا زيادة حاصل الذكاء والمنجز المدرسى؟" وكان مشروع جنسن هو حل لغز الطبيعة مقابل التنشئة. وكان تساؤله هو: هل نولد بالذكاء، أم أننا نكتسبه ونحن نكبر؟ وكان من الناحية العلمية يرغب فى اختبار ذكاء ثلاث مجموعات من الأطفال: بيضاء وسوداء ولاتينية. ووجد جنسن أن السود يقلون دائما ١٥ نقطة عن البيض. وليس هناك ما يصدم فى هذا. فالواقع أنه ربما كانت المفاجأة الكبرى هى أن يبدى الأطفال الأمريكيون الأفارقة أى قدر من التفوق، باعتبار تاريخ العبودية والحرمان من الحقوق

المدنية الذى عانوا منه هم وأسلافهم؛ فأثر ذلك وغيره من العوامل على التطور الفكرى جلى بما يكفى.

ومع ذلك لم يقبل جنسن أن تلك القوى الاجتماعية أو الثقافية أو البيئية - وهى الجانب الخاص بالتنشئة من المعادلة - كانت مسببات أساسية فى انخفاض عدد النقاط التى سجلها الأطفال السود. وقد انتهى إلى أن الجينات الوراثية تحمل ٨٠ بالمائة من مسئولية الذكاء. وهكذا حققت الطبيعة فى تجاربه فوزاً سهلاً. وحتى لو كانت الدوافع التى وراء البحث، كما أكد جنسن، تتعلق جميعها بروح البحث العلمى، فإن النتائج ما كانت لتصبح أفضل من ذلك بالنسبة للعنصرى الباحث عن الحقيقة (ما لم يكن هذا إردافاً خلفياً). والقوقازيون أكثر ذكاءً من أية جماعات أخرى سميت أجناساً. ويكمن السبب وراء ذلك فى مجال البيولوجيا. ولا يسعنا أن نفعل شيئاً حيال هذا الأمر. فالسود أدنى بطبيعتهم.

وألقى ويليام شوكلى الحائز على جائزة نوبل بمشرطه فى الحلبة عندما اقترح تعقيم السود لمنعهم من توريث جيناتهم الدنيا. وعلى العكس من جنسن، لم يصر شوكلى على أن دوافعه كانت خالصة. فقليلون من كانوا سيصدقونه إن هو قالها، على أية حال.

وتعرض المقال سيئ السمعة الذى يحمل اكتشافات جنسن للانتقاد الشديد من كل الأوساط. ولم تمض إلا بضع سنوات حتى خمد الجدل، بعد العديد من الدراسات الأخرى التى توصلت إلى نتائج مختلفة. ولاحظ البعض الجمر المتوهج. فبعد سنوات، وبالتحديد سنة ١٩٩٤، نشر ريتشارد هرنشتاين، الذى كان قد رأى فى يوم من الأيام أن أعضاء الطبقة العاملة يحملون جينات وراثية تختلف عن تلك التى يحملها نظراؤهم من الطبقة الوسطى، وتشارلز موراى، صاحب فرضية "الطبقة الدنيا السوداء"، دراستهما. وبما أن الكتاب حمل عنوان "المنحنى الجرسى"، لكى ينقل فكرة القطع المكافئ الذى يتكون عند رسم توزيع الذكاء فى شعب من الشعوب، فقد زاد من قوة الصلة التى رآها جنسن بين حاصل الذكاء والجنس.

وذكر المؤلفان أن دراسات كثيرة عرضت فرقاً مقداره حوالى ١٥ نقطة بين ما سجله الأمريكيون السود والبيض. وهناك كذلك دليل أكثر التباساً على أن الآسيويين أحرزوا نقاطاً تزيد كثيراً عن البيض. وتوفى هرنشتاين بينما كان الكتاب يعد للنشر، وإن عاش موراى بعد الصدمة ودافع دفاعاً شديداً عن محاجته. وربما كانت الطبيعة غير عادلة فى توزيعها لجينات المواهب. غير أنها لا تحدد مصائرنا. ويؤكد موراى على

أن "الفروق فى حاصل الذكاء لا تهم كثيراً. وقد كتبنا هذه العبارة بحروف مائلة، ولو أمكننا لكتبناها بأنوار النيون."

وكانت الردود بنفس حدة تلك التى أعقبت ما قاله جنسن، وكانت لها ذات الأصداء. ولم يفكر أحد تفكيراً جدياً فى أمر اعتذار موراى المعتدل فيما يتعلق بأن فروق حاصل الذكاء لا تهم، ولا فى إصراره على أن النتائج تخبرنا فقط بالفروق بين الجماعات، وليس الفروق بين الأفراد. وفى العينة التى خضعت للدراسة، كان هناك الكثيرون من السود الذين أحرزوا نقاطاً أكثر من البيض. وأكد موراى إيمانه بالفردية بطريقة عفوية. فمولد المرء فى جماعة تعد أدنى فى مجملها لا يعنى أن على الفرد قبول دونيته. بل ينبغى عليه أن يذهب إلى أقصى ما يمكن أن توصله موهبته على طريق النجاح؛ وكانت تلك هى فحوى رسالة موراى.

وعندما نُشر مقال جنسن، كانت الولايات المتحدة تعيش مخاض سلسلة من التغيرات التى غيرت الخريطة الاجتماعية والسياسية فى أمريكا. فحركة الحقوق المدنية التى تزعمها مارتن لوثر كنج كانت قد شقت طريقها - بالمعنى الحرفى للكلمة - نحو الشهرة العامة، وكانت من الناحية المجازية تمسك بمرآة لأمريكا البيضاء. فهذه الأرض الغالية الفطرية التى خلقت المأساة إما بجهلها أو بحقدها، حولت أمة مزقتها العبودية إلى أمة ضعضعتها التقسيمات الطبقية والعرقية. وبعد أن تذبذبت الولايات المتحدة بسبب نقص التقدم الذى أعقب قرار "براون ضد مجلس التعليم فى توبيكا" سنة ١٩٥٤ لإزالة الحواجز القانونية التى كانت تفصل البيض عن السود فى المؤسسات التعليمية، كان لا بد عليها أن تتفاوض على منح الحقوق المدنية الكاملة لشعب أمريكى أفريقى أعرب عن سخطه علناً وكان مستعداً ، فى بعض الحالات، للنزول بعنف إلى الشوارع.

ومن المؤكد أن رد الفعل الأبيض تجاه إلغاء الفصل العنصرى قد أتى بتذكرة غير مرغوب فيها. ذلك أن كثيرين كانوا يرون أن مؤسسة العبودية التقليدية لا تزال هى النسق الاجتماعى المفضل، وأن المجتمع المفصول عنصرياً الذى أعقبها تحرك فى الاتجاه الخطأ. وكان لا بد من إثارة قضية المطالبة بمدارس لا تقوم على الفصل العنصرى على المستوى المحلى فى كثير من محاكم الولايات فى الجنوب، حيث كان المدافعون عن النظام القديم يقاومون التوصية الفيدرالية بخلق تعليم مدرسى مختلط. ويمكن للمرء أن يتخيل بسهولة كيف أن تقرير جنسن هبط كالمن والسلوى على هذه الفلول المقاومة. فقد سخرت من رؤية الحكومة الفيدرالية الخاصة بمجتمع متكامل يجلس فيه الأطفال البيض والسود واللاتينيون معاً فى قاعات الدرس، بينما يأتلف آباؤهم فى المجتمع حيث ينتج عن ائتلافهم التنوع العرقى، أو التعددية.

والواقع أن بوتقة الستينيات الأثيرة كانت مليئة بطبخة مرة الطعم، حيث كانت مكوناتها تغلى دون أن تمتزج ببعضها. وكان بإمكان القوانين الفيدرالية أن تغير اللوائح، ولكنها لم تكن بقادرة على تغيير القلوب والعقول، على الأقل على المدى القصير (ولا حتى على المدى المتوسط كما اتضح بعد ذلك). لقد قوى تقرير جنسن القلب والعقل معاً، حيث قدم المصداقية العلمية لما كان فى السابق مجرد احتكام للتراث وادعاء بشأن الملاءمة. فقد أكد البحث على أنه بإمكانك جعل البيض والسود يتعلمون جنباً إلى جنب، ويعملون جنباً إلى جنب، بل ويعيشون جنباً إلى جنب، غير أنه لا يمكنك خلق المساواة. والسبب فى ذلك لا علاقة له بالمرة بالظروف التاريخية أو الاجتماعية. إنه يعود فى الأساس (أى فى ٨٠ بالمائة منه) إلى الطبيعة. وبطريقة ما - ربما كانت طريقة خاطئة - رسخ هذا ما كان يعرفه الكثيرون من البيض، وخاصة فى الولايات الجنوبية التى كانت قد عارضت بشدة قرار براون، وهو وجود السود فى قاعدة التراتب العنصرى، لا لسبب أكثر غموضاً من الطبيعة. أما هم - أى البيض - فلم يكونوا مسئولين عن ظروف السود المزرية، ولا عن عدم حصولهم على التعليم الرسمى، ولا عن وجودهم البائس على هامش المجتمع. فاللوم كل اللوم يقع على الطبيعة.

وشهد ربع القرن الذى انقضى بين تقرير جنسن ونشر "المنحنى الجرسى" تغيرات شديدة الأهمية فى كل من الظرف الموضوعى للسود وفى المنتجات الثقافية التى أبدعوها. فماذا عن الصورة السوداء فى العقل الأبيض؟ وأنا هنا أقتبس هذه العبارة من عنوان تاريخ جورج فريدريكسون الموثق به **The Black Image in the White Mind: The debate on Afro-American character and destiny, 1817-1914** الذى نشر لأول مرة سنة ١٩٧١، ويحدد فريدريكسون موضوعه فى مقدمته للطبعة الثانية للكتاب على أنه "مشكلة كيفية تحويل الأفكار إلى أدوات لتميز الجماعة أو هيمنتها" (١٩٨٧: ix).

ولا يتضمن هذا "ما كان البيض يعتقدونه بشأن السود" وحسب، وإنما الطريقة التى ساهم بها المفكرون والكُتَّاب السود فى الخطاب والتصور. ومشروعى فى هذا الكتاب يتشابه إلى حد ما مع مشروع فردريكسون. غير أنى مهتم بفترة أقرب زمنياً ساهم فيها الموسيقيون السود مساهمة لافتة للنظر فى الخطاب وتكوين الصور. وعندما فعلوا ذلك، قامت عليهم صناعة يمتلكها البيض إلى حد كبير - وإن لم يمتلكوها بالكامل - وانتعشت. وهذه هى ما أشير إليها على أنها صناعة الثقافة السوداء، وسوف تتكشف أهميتها الكاملة فى كفارة الذنب الأبيض فى الفصول التالية.

ولى كذلك مآرب أخرى، لأننى أتفق مع بيترز على أنه كان - ولا يزال - هناك نمط من التفكير فى *العمل الذى* "يحول أى نمط مقولب سلبى *إلى* نمط مقولب إيجابى" (١٩٩٢: ١٢). فالوصمة قد تصبح شعار شرف، بينما تظل مشتقة من نمط مقولب يقوم على التبسيط والتعميم، وفى أفضل الحالات على الحقيقة الجزئية. وسوف نرى ما يدل على ذلك عندما ندرس الفنانين الأمريكيين الأفارقة الذين أعيد تشكيلهم على أنهم معبودو جماهير ما بعد حداثيين.

وقبل انتقالى إلى تلك المهمة المحددة، أود أن أمعن النظر فى الحقبة الزمنية الممتدة من ١٧٨٧ حتى ١٨٣٧، وهى تتداخل مع الحقبة التى درسها فردريكسون، ثم أنتقل بعد ذلك من ١٩١٤ إلى الحرب العالمية الثانية، ومن ثم إلى نشر مقال جنسن فى **Harvard Educational Review** سنة ١٩٦٩، وأنا أستخدم تعبير "الحقبة الزمنية" لوصف المرحلة التى تبدأ من ١٧٨٧ لأن هذه الحقبة تحدد بداية سنوات صنع وتشكيل ما قد يمكن تبرير تسميته بالاكتمال الأمريكى الأسود بثقافته المميزة. وفى تلك الفترة قام السود بأدوار الزعماء السياسيين والثقافيين وقطعوا خطوات كبيرة فى سبيل خلق المؤسسات المبكرة التى يمكن أن تعكس ظروف السود ومشاكلهم الفريدة. وكان للكنيسة دور محورى فى هذه العملية. غير أنها تطورت *استجابة لظروف السود المحددة* ولتلك الظروف التى فرضها البيض الذين تسيطر عليهم فكرة أن السود أدنى منهم. بعبارة أخرى، كانت النزعة العنصرية قوة حاسمة فى تشكيل الكنيسة السوداء وتضمين الثقافة السوداء. ومن المستحيل النظر إلى الثقافة السوداء دون دراسة الأفكار والمؤسسات التى سمحت بنموها.

وفى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر كانت صور السود باعتبارهم "آخرين" (وسوف أسقط علامات التنصيص اعتباراً من هنا) شديدة الاختلاف. وعلى عكس الحكمة الشائعة التى تقول إن السود كانوا محتقرين ومكروهين باعتبارهم أدنى من البشر، كان هناك شبه إجماع فى أمريكا الشمالية بشأن الرغبة فى خلق جمهورية فريدة ومتجانسة يقوم فيها السود بدور مكمل. وكانت المشكلة هى أن السود كائنات مختلفة وأدنى بما لا يخفى على أحد. فكيف يمكن تغييرهم بطريقة تجعلهم مقبولين من البيض؟

●●●

حاولت مراراً فهم شعبية مايكل جاكسون الدائمة شبه الكونية. وبما أنه كان يمارس الفن بالفعل منذ أن كان قادراً على الإمساك بالميكروفون، فقد تحدى أصغر أفراد فريق "جاكسون فايف" (الذى سمى بعد ذلك "ذا جاكسونز") بما يشبه العناد كل

تقليد من أجل تحقيق مكانة مرموقة، حيث تورط فى ادعاءات التحرش بالأطفال، وابتكر عادات شخصية تتسم بالوسوسة، ورفض أن تجرى معه مقابلات. وأغرب من هذا كله أجريت له عملية تجميل موسعة أزالت تقريباً كل آثار أمريكانيته الأفريقية. وألبوماته على الدوام هى الأكثر مبيعاً، مع أنها بالنسبة لهذا المستمع - الذى هو أنا - على الأقل ليست شديدة الروعة؛ وأغانيه المصورة بارعة، ولكن الفضل فيها للمخرجين والفنيين أكثر مما له هو؛ وعروضه أعمال فنية تجتذب الإعجاب أكثر من اجتذابها للإجلال والتقدير. ورغم ذلك يظل مايكل جاكسون بصورة قابلة للجدل أهم رمز ذكر فى أواخر القرن العشرين.

وينطوى تفسيرى على أن العودة إلى ما قبل ١٩٦٩، عندما طرح فريق "جاكسون فايف" ألبومه الأول بعنوان **I want you back** (وكان رقم اثنين فى بريطانيا). إننا سنعود فى الواقع إلى القرن السادس عشر، عندما كانت توزع فى أوروبا الصور تلك التى تمثل طفلاً أسود مغموراً فى حوض من رغوة الصابون ويدعكه زوجان متحمسان من البيض بفرشاة. وبالطبع كانت محاولة إزالة لون الطفل "عملاً بلا جدوى" مثلما تقول العبارة المصاحبة للصورة: فقد كان عملاً شاقاً ولكن لا طائل من ورائه. تماماً مثل محاولة تمدين الأفارقة أو تحديثهم أو استيعابهم. فقد كان سوادهم دليلاً واضحاً على أنهم لم يكونوا مستعدين وحسب لأنواع التغيير - أو بصراحة أكثر للتحولات - المطلوبة لإدخالهم فى الثقافة المتحضرة.

ويأتى الدافع وراء ذلك من سفر إرميا ١٣: ٢٣ "هل يغير الكوشى جلده أو النمر رقطه". والإجابة بطبيعة الحال هى النفى؛ وبذلك كانت جهود الزوجين الأبيضين بلا طائل. فمهما دعكا الطفل، سيظل أسود. ومنذ أربعمائة سنة لم تكن لديهم ميزة جراحة التجميل، وإلا لربما كانت الإجابة مختلفة. وبدون إلصاق الدوافع بمايكل جاكسون، فإن جهوده تبدو مشابهة لجهود من كانا يدعكان بالفرشاة، وهى تغيير «جلده».

ومع أنه قد لا يكون مجدياً القول بأن هذا العمل يحظى بقبول الكثير من البيض، الذين يمكن أن يعجبوا بمايكل جاكسون، ويشتهون ثروته وتميزه ومكانته، ومع ذلك يشعرون بالرضا بأن لهم ما يريده هو ولا يمكنه الحصول عليه، وهو البياض. وربما كان عجز مايكل جاكسون - وليست قدرته الكبيرة - هو ما يمثل مصدر شعبيته غير العادية. وشعبيته فى أغلبها معجبون بيض تعودوا على عجائبه وغرائبه. وقد نضيف أنها العجائب والغرائب التى كان يمكن أن تقضى على مستقبل أى فنان، وخاصة إذا كان فناناً أسود. ولكن مايكل جاكسون مختلف. فهناك لغز معقد يحيط به. كما أنه يظل أشهر أمريكى أفريقى حتى الآن، وربما كان أكثر الأمريكيين الأفارقة تعرضاً للنقد

الشديد. وهو ينافس أوبرا وينفرى(*) وبيل كوسبى(**) باعتباره أعلى الفنانين السود دخلاً فى التسعينيات. وربما سُمح له بأن يحقق نجاحاً منقطع النظير بسبب حضوره الغامض دون أن يمثل خطراً لأحد. وقد يكون المقابل المعاصر للصبى الأسود الأسطورى الذى أراد أن يكون أبيض دون أن يتمكن من ذلك قط.

وتفسيرنا لمايكل جاكسون بهذه الكيفية يجعلنا نرى رمزاً أمريكياً أفريقياً للوقت الراهن وكأنه مربوط بسلسلة مفردة فى تاريخ بكامله من عدم استعداد البيض لقبول السود كسود - وربما عجزهم عن ذلك - ما لم يدخلوا فى قالب مفروض عليهم. (الفصل التاسع مخصص لظاهرة مايكل جاكسون).

وكانت الثقافة المتجانسة التى سعى إليها كثيرون من البيض فى بداية القرن التاسع عشر ستصبح موضعاً موحشاً بالنسبة للسود، حيث كان الكثيرون لا تزال فى ذهنهم أهوال العبودية، وكان غيرهم يكافحون بقايا نظام أضعف السود اقتصادياً وعقلياً. غير أنه كان هناك على الأقل باحث وطبيب ومنظر جمهورى رائد اعتقد أن لديه الحل لمشاكل السود، وكان الحل يشبه بطريقة غريبة سعى مايكل جاكسون الظاهرى وراء البياض.

عندما توفى البروفيسور بنجامين رش(***) سنة ١٨١٣، أعلن توماس جيفرسون: "ما كان ليتركنا رجل أفضل منه، أو أوفر إحساناً، أو أغزر علماً، أو أشد عبقرية، أو أكثر إخلاصاً." ولأكون أكثر وضوحاً: كان رش مهووساً عنصرياً، وإن كان مهووساً عنصرياً حسن النية. فبما أن رش كان مدافعاً متحمساً عن الاستقلال، فقد رحب بثقافة تستوعب كل الأجناس. وباعتباره رجل طب، فقد عرض وصفته الخاصة بعلاج المجتمع المقسم عنصرياً، وهى تغيير السود جسمانياً ودمجهم فى جمهورية بيضاء. وكان فى الأساس يعتقد أن السود يمكن "علاجهم" من حالتهم - وهى الحالة التى كان يعتقد أنها مستمدة من صفة الجذام الموروثة - ثم يجرى تبييضهم إلى الحد الذى لا يمكن عنده تمييزهم عن أناس مثله هو. ومن ثم يمضون إلى الجمهورية الجديدة.

ويمكن أن نجد تفاصيل فرضية رش الشهيرة فى كتاب رونالد تاكاكى **Iron Cag-es: Race and Culture in the 19th century America** الذى استقيت منه

(*) مقدمة برامج تلفزيونية سوداء اشتهرت ببرامجها الجماهيرية وحققت ملايين الدولارات من هذا العمل. (المترجم)

(**) ممثل كوميدى أسود له سلسلة من الحلقات التى تحمل اسمه. (المترجم)

(***) طبيب وسياسى ومعلم أمريكى عاش من ١٧٤٥ إلى ١٨١٥، وهو أحد من وقعوا إعلان الاستقلال الأمريكى. كما أنه دعا إلى إلغاء العبودية وإلى معاملة المعوقين عقلياً معاملة إنسانية. (المترجم)

معلوماتي. وحيث إن رش كان داعياً مخلصاً لإلغاء الرق، فقد كان يهفو إلى اليوم الذى تتحد فيه الولايات المتحدة كافة فى كيان جمهورى صحى واحد. وكانت المشكلة هى أن السود، بحالتهم التى كانوا فيها، لا يمكنهم المشاركة. فقد حكمت عليهم تلك الحالة بأن يحيوا حياة غير منظمة قد تظل تحكمهم فيها "شهواتهم الجنسية" والبحث عن "الإشباع الحيواني". ولم تكن تلك غلطة السود. فقد كان شذوذهم الوحشى من صنع الطبيعة. ومع ذلك كان من الأفضل للبيض أن يتحاشوا الاتصال البدنى بهم؛ إذ قد يكون المرض معدياً. وكان العزل علاجاً قصير المدى.

ولكن أى علاج يمكن أن يكون مؤثراً فقط فى حال استعادة الجلد الأسود لبياضه الصحى الطبيعى. وكان العمل الجسمانى الشاق طريقة مفيدة لتسهيل نزع السواد من الجلد. فقد قال رش إن احتكاك الجلد بالأشياء يزيل اللون، مشيراً إلى راحة أيدى السود. غير أنه كانت هناك طريقة أكثر مباشرة: حيث قال إنه "لوحظ أن الاستنزاف، سواء بالإدماء، أو التطهير، أو الصوم، يقلل اللون الأسود فى الزنوج" (ورد فى كتاب تاكاكى، ١٩٩٠: ٣٢).

وكان الفصد إحدى طرق تحقيق هذا. وكانت الطريقة الأخرى بأخذ جلسة فى جهاز رش المعروف باسم "المهدئ". وكانت تلك الآلة البشعة عبارة عن كرسى مصنع خصيصاً ليوضع فيه المرضى الذين يعانون من "أمراض العقل" والعلل المتصلة بها، كالسواد، ثم يربطون بالأحزمة بحيث تكون رؤوسهم وأذرعهم مثبتة فى أوضاع مأمونة. وكان الكرسى أشبه بكومود مفتوح به قدر. ويكاد المرء يخمن ما كان عليه ذلك الإجراء المثير. كانت العروق تشق كى يتدفق الدم وكان المرضى يحقنون بالأدوية المسهلة. وتوحى حقيقة ضرورة تقييد المتلقى للعلاج بالأحزمة فى الكرسى بأن الحقن الشرجية لم تكن تعطى بطريقة رقيقة ولطيفة.

لقد كان مشروع رش غريباً. أو على الأقل يبدو غريباً من ناحية ما هو متاح فى أواخر التسعينيات؛ ولكن ربما كان يبدو فى أوائل القرن التاسع عشر رد فعل معقولاً لمشكلة جديدة لم تكن لها أية حلول متفق عليها، وهى كيفية إصلاح السود ودمجهم فى جمهورية جديدة. وكان الحل الذى قدمه رش هو جعلهم بيضاً. إلا أن مفهومه عن المشكلة هو ما يفصح عن ذلك. فالسواد لم يكن مجرد شىء طبيعى، بل حالة مرضية. ولذلك فهو بحاجة إلى علاج. وهاهى وجهة نظر السود التى ربما كانت تحظى بقدر كبير من التأييد والدعم. فقد كان سوادهم نتيجة غير مرغوب فيها للعيش فى ظروف شديدة الحرارة بالقرب من خط الاستواء، مما أدى إلى تغير لون جلدهم، وتغير طبائعهم

وإصابتهم بشكل من أشكال الجذام. ولا ينبغى احتقارهم أو السخرية منهم، أو حتى الخوف منهم. وإنما يجب الإشفاق عليهم ومساعدتهم بكرم فى الوصول إلى شكل من أشكال المساواة. وكانت وجهة النظر هذه تختلف عن نمط النظرة الكلية التى كانت ترى السود على أنهم أدنى بصورة دائمة، ولم يكن لهم أى مهرب أو خلاص من دونيتهم.

وكانت سمة الأبوية التى صورها رش أو بالغ فيها واضحة فى المجتمعات الزراعية فى أمريكا القرن التاسع عشر. وكان من مصلحة البيض، باعتبارهم مسيحيين، أن يخفوا الطابع القهرى والاستغلالى لعلاقتهم بالسود، عن طريق الادعاء بأن الهيمنة كانت فى مصلحة المضطهد. وكان مقبولاً أن السود فى حالة لا تشبه المرض وحسب، بل هى المرض ذاته. لقد كانوا عالة وغير مسئولين وغير قادرين على إدارة شئونهم. بينما كان البيض فى رأيه يعملون لمصلحة السود. (ربما يقال إن هذا النمط من التفكير أثر على استراتيجيات البيض وسياساتهم نحو السود حتى وقتنا هذا).

وفى تلك الفترة تعرضت صورة السواد لشىء من التغيير. فقد شاع أن ينظر إلى "الزنجى" على أنه مخلوق منحط ودون مستوى البشر ويفتقر إلى ضبط النفس ويميل إلى البطالة والخيانة. وكان يفهم من أسلوب النظرية بكامله أنه يربط السود بالقردة. ولكن مع تراجع جوانب هذه الصورة التى تضمر الشر وتنطوى على التهديد، ظهرت صورة مختلفة أكثر إثارة للعطف وقبولاً للإصلاح. وهنا كان الاعتراف بأن الطبيعة قد تآمرت على إلقاء السود فى أسفل التراتب العنصرى، غير أن هذا الوضع ليس مؤبداً بالضرورة. فبعون من البيض الذين يفكرون تفكيراً صحيحاً، يمكن تخليصهم من سوادهم المقوت.

وطبقاً لما يقوله فردريكسون، فإن المنظمات الاستعمارية التى بدأت سنة ١٨١٧ كانت منسجمة مع الحركات الخيرية التى أخذت فى الظهور فى أواخر العشرينيات من القرن التاسع عشر. وكانت مناطق كثيرة فى الشمال قد ألغت الرق، وكان التعامل مع العبيد المحررين يتم بنوع من القلق الذى كان من قبل يميز التعامل مع المخمورين والزنادقة: إذ إن لديهم بعض القدرة المحتملة على إحداث الفوضى. وكان الكسل وعدم النظام والإجرام أموراً متوقعة. وكان الاتجاه العام للحركة الخيرية هو معاملة السود على أنهم "أدنى مرتبة"، وإن لم يكن ذلك بالضرورة أمراً دائماً.

ويبحث فردريكسون ما يسميه "حب البشر المستنير" الخاص بالمستعمرين "دون العثور على تأكيد واحد لا لبس فيه على أن الزنوج أحط من البيض بصورة فطرية غير قابلة للتغيير" (١٩٨٧: ١٢). وإذا كان السود "أدنى مرتبة" وأحط، فيمكن كذلك أن

يكونوا "أرفع شأناً" ولهم نفس الحقوق. وهذا بالطبع استنتاج مختلف بعض الشيء عن ذلك الذى توصل إليه جنسن وغيره من مختبرى حاصل الذكاء.

وكان البيض يتصورون أن فكرة انحطاط السود لم تكن تمثل بحال من الأحوال خطراً على التراتب العنصرى. وحتى إذا كان الوضع قابلاً للتغيير، فإن الظروف التى يمكن أن يحدث فى ظلها التغيير كانت غير محتملة الحدوث؛ ولذلك كان السود سيبقون على ما هم عليه من تبعية تامة، وكانت دونيتهم ستلصق بهم.

ونحن نرى فى صورة السود فى تلك الفترة شيئاً من المجاز. فقد كان الاعتقاد أن الحضارة من خلق البيض وتخضع لسلطانهم: إذ كان الأوروبيون يسيطرون على حوالى ٣٥ بالمائة من العالم فى بداية القرن الثامن عشر. ومن الواضح أن السود لم يكونوا متحضرين فى نظر البيض: وربما لم يكن مصدر انحطاطهم طبيعياً، ولكن آثاره هى ما كان يهم: فهذه الآثار هى التى شكلت ديناميكيات العلاقة بين البيض والسود. وربما شغل رش ومن هم على شاكلته من أصحاب النوايا الطيبة أنفسهم بالتفكير فى أسباب حالة السود، غير أن نتائج ذلك ظلت كما يلى: فالسود أشبه بالأطفال، يميلون إلى الشهوات والرغبات ويفتقرون بشدة إلى ما يجعلهم يديرون حياتهم بطريقة منظمة. إلا أنه بانتهاء العقد الأول من القرن التاسع عشر، تزايد الاهتمام بالأسباب وليس النتائج وتعرضت نظريات رش وغيره للهجوم. وربط النظر إلى السود على أنهم منحطون بشكل دائم وبيولوجى بما أصبح يعرف على وجه غير صحيح بأنه العنصرية العلمية.

●●●

كان توماس جيفرسون(*)، الذى كان لآرائه بشأن السود تأثيرها شأن آراء غيره، غامضاً فيما يتعلق بمصدر التفاوت - هل هو الطبيعة أم البيئة؟ - ولكنه كان شديد الوضوح فيما يتصل بحقيقة أن السود كانوا "أدنى من البيض جسدياً وعقلياً". وقد بذل جيفرسون، مالك العبيد، فى العقد الأول من القرن التاسع عشر الجهد ضد معضلة أثرت بطريقة ما على كل الأمريكيين البيض. وكانت المسألة التى تناولها حسبما قالته أودرى سميدلى هى : "كيف يمكن للثوار الأمريكيين الحديث عن الحرية والعدالة وحقوق الإنسان بينما يبقون على أعداد كبيرة من أقرانهم البشر فى الرق؟" (١٩٩٣: ١٩٥).

وفى دراسة بعنوان Race in North America: Origin and evolution of a

---

(*) ثالث رؤساء الولايات المتحدة (١٨٠١-١٨٠٩). وكان فيلسوفاً سياسياً ومعلماً ومهندساً معمارياً. وقد صمم بيته الريفى ومبانى جامعة فيرجينيا. واعتبر كثيرون من مواطنى فيرجينيا مشروع قانون الحرية الدينية الذى تقدم به هجوماً على المسيحية. (المترجم)

worldview تقول سميدلى إن العنصرية كأيديولوجيا كانت مسئولة عن هذا النمط من المسائل؛ وكان أثرها على فهم البيض للسود تحولياً. كما تقول: "فى الوقت الذى عاش فيه جيفرسون، اكتمل تحول الأفارقة وذريتهم فى المستعمرات الأمريكية إلى مخلوقات دون بشرية إلى حد كبير" (١٩٩٣: ٢٠١). ولم يكن تشبيه السود بالحيوانات بجديد بحال من الأحوال: فقبل علم الأجناس فى القرن التاسع عشر بكثير، وردت إلى أوروبا حكايات الحلقة المفقودة من المستكشفين والتجار فى أفريقيا. وقارن علماء التشريح والأحياء ومختلف العلماء الآخرين المذكرات الخاصة بالسود فى سلسلة الكائنات العظمى.

واقترحت دراسة أجراها سنة ١٧٧٤ إدوارد لونج، وكان مديراً فى جامايكا، أن يكون هناك تقسيم ثلاثى بين الأوروبيين والآدميين الآخرين/السود وقردة الأورانج أوتان [إنسان الغابة]. وكتب لونج فى محاجة مثيرة اقتبست كثيراً أنه "مع أن هذا قد يبدو مضحكاً، فأنا لا أعتقد أن أى زوج من قردة الأورانج أوتان يشين أى أنثى من الهوتنتوت(*)." وأكد لونج على الشبق الجنسى للذكر من نفس النوع، وكأنه يروج للخوف الذى ظل قائماً زمناً طويلاً من بعد رفض فرضيته.

وفى أواخر العقد الأول من القرن التاسع عشر، عرضت حديقة حيوان بأنتورب فى بلجيكا، طفلاً أسود فى مرحلة ما قبل البلوغ، ولم يعتبروه من الخطورة بحيث يجب وضعه فى قفص. ولذلك سمح له بالتحرك داخل السياج العام. ولم يكن بحال من الأحوال الأفريقى الوحيد الذى عرض فى الغرب خلال النصف الثانى من القرن. وكان تجار الحيوانات كثيراً ما يضيفون آدميين إلى مجموعاتهم ويبيعونها للسيرك والمعارض وما أشبه. ويسجل ب.ف. برادفورد وهارفى بلوم كيف أنه فى سنة ١٩٠٦ كان طفل آدمى موضوعاً فى بيت للقردة فى حديقة حيوان برونكس عليه لوحة مكتوب فيها **African homunculus** القزم الأفريقى" الحلقة المفقودة" (١٩٩٢). لقد كان الأفارقة أشياء غريبة: فهى ليست مخيفة، ولكنها غريبة؛ وليست متحضرة، ولكنها مأمونة. ولكنهم كانوا فى عين الأوروبيين أقرب إلى البهائم منهم إلى الكائنات البشرية.

وبينما كانت الأدلة التى جمعت قبل منتصف القرن التاسع عشر استنتاجية، وفى أحسن الأحوال ظرفية، فقد كانت تشمل محاولات لمراقبة الاختلافات الدائمة بين السود والبيض. الأمخاخ والدم والسائل المنوى مختلفة فى اللون؛ والجماجم والفكوك مختلفة فى الشكل: حيث كانت تلك من بين الأفكار الشائعة. وكان لا بد من توفير الاحترام

(*) قبائل تعيش على الرعى فى أجزاء من جنوب أفريقيا وناميبيا، وكانت تعيش من قبل على الصيد والالتقاط. (المترجم)

العلمى لها بالنظريات التى ادعت أنها توصلت بشكل نهائى إلى الأسباب المحددة للاختلافات بين السود والبيض وطابع تلك الاختلافات.

وقد بدأت المطالبة بدليل على النزعة العنصرية فى منتصف القرن. والرأى التقليدى هو أن العنصرية باعتبارها أيديولوجيا مكتملة الشكل كانت تبريراً مريحاً للرق: بعبارة أخرى، إذا كان من الممكن علمياً بيان أن السود يحتلون مكانة أدنى بكثير من تلك التى يحتلها البيض فى التراتب العنصرى، فإن هذا يزيل ضغط المطالبة بمعاملتهم كأنداد ويمهد الطريق للهيمنة والاستغلال والقهر الصريح. والرأى البديل أكثر غموضاً ويبدأ من المقدمة التى تقول إن ملاّك العبيد وهؤلاء الذين لهم مصلحة ثابتة فى الرق ليسوا مضطرين إلى تبرير أفعالهم. وهم فى غياب العقوبات، الأخلاقية أو المادية، يسعون وحسب وراء تحقيق مصالحهم مستغلين أية وسائل يرونها ضرورية. وفى السيناريو الأول نشأت العنصرية رغم إلغاء الرق؛ وفى الثانى نشأت بسبب نجاحه.

ويشير بيترز، الذى يمثل الرأى الآخر، إلى أن "علم الأجناس ظهر بعد الفوز فى المعركة الأولى فى الكفاح ضد الرق، حيث منعت بريطانيا تجارة العبيد سنة ١٨٠٧ ..والفترة التى تشكل فيها العلم، كانت هى كذلك الوقت الذى بلغت فيه صورة 'الزنجى النبيل' أقصى قدر من الذيوع ونشرت فيه أفضل كراسات 'مناهضة للعنصرية'" (١٩٩٢: ٤٥). ولهذا كانت المقاربة العلمية للعنصرية مناورة دفاعية قصد بها تذكير العالم بالفجوات التى لا يمكن سدها بين السود والبيض، فى وقت كانت فيه جماعات الضغط المطالبة بإلغاء الرق تؤكد على التشابهات. وبالطبع كان المطالبون بالإلغاء يقولون إن السود أدنى مرتبة؛ ولكن السبب الذى وراء دعوتهم هو الظروف غير الإنسانية التى فرضت عليهم. وقال العنصريون إن الأمر ليس كذلك: فهم أدنى مرتبة لأن الطبيعة هى التى قدرت الأمر على هذه الصورة: ذلك أن الرق مؤسسة تعكس الواقع، ولا تصنعه.

وخلال أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر ظهر إجماع علمى: فالسود والبيض ينتمون إلى جنسين مختلفين. ولذلك فإن ما بينهم من اختلافات فطرية ولا سبيل إلى تغييرها، سواء أكان ذلك من خلال التعليم أم عن طريق إحدى الجلسات فى كرسى الدكتور رش. وكانت كل المناقشات تصاغ فى إطار الجنس race، وهو مفهوم غامض ومطاط عند تطبيقه ولكنه مفعم بالمشاعر. وتقول سميدلى: "كان على 'الجنس'، باعتباره حقيقة جديدة منزهة عن الخطأ، انتظار ظهور بديل مناسب للدين. وأصبح العلم هو ذلك البديل" (١٩٩٣: ٢٠١). وهى تعنى بذلك أن مبدأ تعدد الأصول اجتذب مؤيدين له طوال عقود، بل قرون، كثيرة، ولكنه كان مقبولاً باعتباره جزءاً من العقيدة.

وكانت الفكرة الأساسية فيه هى أن البشر لم يولدوا نتيجة لفعل خلق واحد كما جاء فى سفر التكوين، وإنما من أعمال خلق كثيرة قد تكون مستقلة عن بعضها. فالجماعات المختلفة لها أصول مختلفة؛ لقد كانوا أنواعاً شتى وكانت اختلافاتهم البدنية والثقافية انعكاسات لذلك. والموقف المقابل هو الأصل الواحد، وهو الرأى القائل بأن كل الأشكال المختلفة للكائنات البشرية جاءت من زوج مشترك من الأسلاف.

وكان تعدد الأصول رأياً تأخذ به أقلية ضئيلة جداً كانت تعتبر فى بعض الأوساط هرطوقية. ولكن من المؤكد أنه تلقى دعماً من الذكور البيض الذين يحظون بالتقدير فى الوقت الراهن، باعتبارهم الرؤساء الشرفيين للعنصرية العلمية فى القرن التاسع عشر. وكان هؤلاء من أوروبا وأمريكا. فقد كان بول بروكا من فرنسا، وكذلك أرتور دى جوبينو الذى نشر كتابه ذا المجلدات الأربعة بعنوان **Essays on the Inequality of Human Races** فى الفترة من ١٨٥٣ و١٨٥٥، وما زال يعتبر الدراسة العنصرية الكاملة. وتزعم تشارلز هاملتون سميث وروبرت نوكس مدرسة فكرية بريطانية. وكان جوسياه نوت وجورج روبنز جيديون نشيطين فى أمريكا الشمالية. وبينما كان هناك تباين فى نظريات هؤلاء وكثير غيرهم من الكتّاب بشأن هذا الموضوع، فقد كانت نقاط الاتفاق على قدر كبير من الأهمية.

وفيما يتصل بدراسة الأنماط العنصرية، اتفقوا فى أغلب الأحوال على أن الأنماط العنصرية خلقت وتطورت كل على حدة. وأكد البعض، مثل نوكس ونوت، على أن الأنماط البشرية كانت عبارة عن أشكال من التكيف مع مناطق بعينها. فكما كانت الجرابيات(*) خاصة بأستراليا، فكذلك كان الأويرجين(**) هم البشر الذين ينتمون إلى تلك المنطقة. وقيل بعد ذلك إن جهود نقل الأنماط العنصرية من بيئتها الطبيعية سوف تؤدى فى نهاية الأمر إلى كارثة. وأنا أضيف هذا كى أبين أن مثل هذه النظريات لم تكن مبررات علمية ضعيفة للرق: فطبقاً لهذه النسخة من نظرية الأنماط العنصرية، لم تكن الكولونيالية فكرة جيدة. ومع ذلك فقد تلت ذلك المرحلة الرئيسية من التوسع الإمبريالى الأوروبى.

ولكن كان هناك تكامل لا ينكره أحد بين النظريات التى قدمت فكرة الأنماط، أو الأنواع، أو الأجناس، المختلفة بيولوجياً، والمؤسسات والممارسات الاجتماعية التى حافظت على تراتب صارم وغير قابل للتغيير وضعته تلك الفئات ذاتها. وفى مقال

(*) الثدييات غير ذات المشيمة التى تحتضن أجنتها داخل أكياس، مثل الكنجارو ونوع من الخفافيش. وهى موجودة بشكل أساسى فى أستراليا والأمريكتين. (المترجم)

(**) سكان استراليا الأصليون. (المترجم)

بعنوان "الجنس: تاريخ فكرة فى الغرب" يوضح إيفان هانافورد أنه "لم تكن الترتيبات المؤسساتية الخاصة بالحكم والسياسة فى حالات لا فائدة ترجى منها عموماً فى فرض أى شيء على الشعوب المتحضرة وحسب. بل كان الزنجى فى الولايات المتحدة، على وجه الخصوص، وفى غيرها ثابتاً من الناحية العنصرية فى رقه" (١٩٩٦: ٢٧١). وخدم الإيمان بذلك الترتيب أهداف ملاَّك العبيد - الذى أهلهم تأهيلاً فعلياً لاستغلال السود وقهرهم وتعزيز فكرة البياض باعتباره إشارة إلى السمو - خدمة كبيرة. ولنتذكر أن "الجنس الأبيض" كان ظاهرة مصطنعة مثله مثل "الجنس الأسود". ويقول بينيت: "كان لا بد من تنظيم المفاهيم للتعرف على الاختلافات. وما تسمى بالاختلافات لم تكن هى سبب العنصرية؛ فعلى العكس من ذلك، تشبث الناس بالاختلافات وأولوها بطرق معينة كى يخلقوا العنصرية" (١٩٩٣: ٦٩).

وكان السواد يحط من شأنه بصورة منظمة من قبل ظهور العنصرية العلمية. فاعتباراً من القرن الخامس عشر و"قارة" أفريقيا "السوداء" ترتبط بالبدائية والخطر. وكان أكل لحوم البشر والسحر جزءين لهما قوتهما من أجزاء الصورة التى رسمتها أوروبا لأفريقيا، وهى الصورة التى ظهرت فى كثير من الأعمال الأدبية كنوع من الخيال المبكر. ولم يكن الأفارقة يتباهون بعمارة تذكارية يجلها الأوروبيون؛ كما أنهم لم يستخدموا ثقافة تُكتب وتُقرأ، كما هو حال الأوروبيين. والأدهى والأمر أنهم كانوا يفضلون تزيين أجسامهم على الملابس. وكان ينظر إلى أفريقيا على أنها مادة مسموح لها أن تظل غفلاً، كمقابل لأوروبا التى أحدثت بها الصناعة والتشييد تحولاً، وكان كلاهما من نتاج الخيال. وكانوا جميعهم يرون أن هناك صلة بين سوادهم وافتقارهم إلى التمدين. وإذا كان للبياض دلالات خاصة بالنظافة، والورع، والصحة، والنور، فقد كان السواد يدل على القذارة، والكفر، والخطيئة، والجهل. لقد كان رمزاً لكل ما هو سيئ. وكانت إحدى نتائج ذلك التحقير أن هجرت معبودات السود، ونسيت لغاتهم، ومنعت موسيقاهم. وكان رد فعل ذلك المنع ثقافة شفاهية لم تدون فى الحال.

واعتباراً من منتصف القرن التاسع عشر كانت العنصرية تقوم على تحقير تام للحياة غير الغربية. والواقع أنه لم يكن هناك من سبيل أمام السود كى يرفعوا من شأن أنفسهم؛ لأن الرسالة التى بعث بها البيض إليهم كانت تتضمن "إنكار الاختلاف وإنكار التشابه"، حسب تعبير إيلاس شوهات وروبرت ستام فى كتابهما **Unthinking Euro-centrism** (١٩٩٤: ٢٤). وكان السود شديدى الاختلاف عن الأوروبيين البيض بحيث لا يمكنهم سوى أن يكونوا الأدنى؛ ومع ذلك فإنهم إذا ما حاولوا محاكاة البيض أو منافستهم وأصابوا بعض النجاح فى ذلك، فإنهم لا يعودون "سوداً" بحق. وربما

أضافوا كذلك أن المحاكاة كانت فى بعض الأوقات لها ثمنها. ويوضح ذلك مثال من كتاب Black Culture an Black Consciousness من تأليف لورانس ليفن. ويورد ليفن شهادة رجل اعتق فى نيو أورليانز: "كنت فى وقت من الأوقات أجلد لأننى قلت لسيدتى 'أمى أرسلتنى'. لم يكن مسموحاً لنا أن ننادى أمهاتنا بكلمة "أمى". إذ إن ذلك يجعل الأمر أقرب مما يجب من البيض" (١٩٧٨: ١٣٩). وربما بدت اللغة البيضاء والثقافة البيضاء بصفة عامة، باعتبارهما لغة السادة وثقافتهم، ذات جاذبية. وربما حملت كذلك ارتباطات بالحرية والسلطة والتميز والقدرة على الحركة. ولكنها لم تقدم فى النهاية أى وعد بالتحسين أو التغيير: ذلك أن كل ما قدمته هو العقاب والاستعباد المؤبد.

لقد عرى البيض الثقافات الأفريقية حتى العظم وتركوا السود أمام اختيار محدود: فهم إما أن يستسلموا للربط العنصرى الذى لا ينقطع بين السواد والشر ويقبلوا دونيتهم بلا أى تحفظ، أو أن يعيدوا صنع أنفسهم، بحيث ينشئون صورة وثقافة تقاوم المفاهيم البيضاء، ولكن بطريقة لا تهدد بقاءهم المادى. وكانت تلك هى الحدود التى فرضتها العنصرية ودفعت العبيد نحو ثقافتهم. وبينما قلد بعض خدم المنازل والصناع والعبيد الحضريين لغة السادة وثقافتهم، بل سعوا إلى التفوق عليهم، لم تجتذب جمهرة السود إلى ذلك بقدر ما أكرهت على خلق ثقافة خاصة بها. وكانت تلك هى الثقافة التى أصبحت تحمل قيمهم ومعاييرهم وهوياتهم، ويوحدها جميعاً النعت الوصفى "أسود".

●●●

يقول مايكل دوسون فى كتابه Behind the Mule: Race and class in African-American politics: إن الفصل العنصرى "أدى إلى ظهور المؤسسات السوداء المحلية، بما فيها المنظمات السياسية، والمنظمات الأخوية، والأعمال التجارية والكنيسة السوداء، ومن الواضح أنها كانت الأهم من الناحية السياسية..وشجع الفصل العنصرى على تكوين ثقافة منفصلة" (١٩٩٤: ٦٠). ويضيف دوسون أن عضوية كنيسة ما كانت تؤكد بروز الجماعة ومصالحها، مما يعزز القيمة الموضوعة على عضوية ثقافة مشتركة مازالت قائمة حتى يومنا هذا. ويفسر المؤلف ذلك بتقديمه لمفهوم "المصير المترابط": "إذا كان هناك من يعتقد أن السود كجماعة فى وضع أدنى، فينبغى تقوية اعتقاد هذا الشخص بالمصائر المترابطة للأفراد الأمريكيين الأفارقة" (١٩٩٤: ٨٠). وكان للكنيسة السوداء دور محورى فى "تعزيز الوعى الجمعى والمصالح

الجمعية"، كما يقول دوسون. وظلت الكنيسة تقوم بهذا الدور طوال ما يربو على ٢٠٠ سنة.

وعقب انتهاء حرب الاستقلال فى أمريكا الشمالية سنة ١٧٨٣، غادر الكثيرون الموالون للإمبراطورية أمريكا إلى جزر الكاريبى، حيث أخذ معظمهم عبيده معه. وسافر جورج ليل - وهو واعظ معمدانى علمانى كان قد تلقى التعاليم المسيحية ولكنه أضاف تأويله هو لينتج ما أصبح يعرف بالمعمدانية المحلية - مع سيده، ضابط الجيش البريطانى. وربما حال الرق دون نشر المعرفة المفصلة بالمسيحية بين العبيد، مما دفعهم إلى صياغة التأويلات الخاصة بهم. وفى كتابه **The Myth of the Negro Past** الصادر سنة ١٩٤١ يبين ملفيل هيرسكوفيتس أن "التكيف المنطقى" بالنسبة لعبيد العالم الجديد كان يستهدف فى معظمه الولاء لشكل من أشكال المسيحية تشبه فيه الطقوس أكثر ما تشبه نمط العبادة المعروف لهم: "كان للكنائس المعمدانية تنظيم مستقل يتماشى مع تراث التوجيه الذاتى المحلى الذى يتلاءم مع الممارسة الأفريقية". وكان تأكيد المعمدانية على أن يكون التعميد بالغمر التام وتغاضيها عن السلوك الأقل تشدداً مما هو مسموح به فى المذاهب المسيحية الأخرى هو ما جعلها المذهب المناسب. وكما أشار هيرسكوفيتس، فإن المعمدانية "كانت على الأقل تضم عناصر ليست غير مألوفة تماماً" (١٩٤١: ٢٣٣).

وكان ليل قد أسس كنيسته الاتحادية فى ويليامزبرج بولاية فيرجينيا، بعد خروجه إلى جامايكا حيث كان لمواعظه دور فى انتفاضة العبيد فى ١٨٣١-١٨٣٢ (فقد قدمت المسيحية مبرراً إيجابياً للعمل، حيث أعلنت المساواة الطبيعية بين كل بنى البشر وعدم مشروعية العبودية). وفى أمريكا، لم تبد الكنيسة، التى تولى أمر قيادتها أندرو بريان، أية قدرة ثورية، وإن أوحت فى عشرينيات القرن التاسع عشر بالاحتجاج وساعدت على إثارة الوعى بالذات لدى السود؛ وهو ما يعنى التفكير فى أنفسهم باعتبارهم أناساً يعيشون فى ظروف اجتماعية مشتركة، وربما كانوا كذلك شركاء مصير.

وكان الدين أحدى المناطق المتاحة التى كان بإمكان السود أن يوحدوا أنفسهم ويعبروا عنها فيها: وكان تفرده يكمن فى التضرع للرب بينما يتخلى عن القيد المسيحى التقليدى. ويقول ألكسيس دى توكفيل فى كتابه **Democracy in America** فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر: "رغم أنهم[أى السود] مسموح لهم بالتضرع إلى نفس الرب الذى يتضرع إليه البيض، فلا بد أن يكون ذلك عند مذبح مختلف وداخل كنائس خاصة بهم، وعن طريق رجال دين خاصين بهم" (١٩٦٤: ٣٧٣). وعزز الانفصال، أو بالأحرى الفصل العنصرى (حيث يوحى الأول بعملية طوعية) التوفيق بين المذاهب المتناقضة: إذ كان يتم الجمع بين أمور العقيدة التى تبدو متضاربة ومتعارضة. وهنا

نرى بدايات ثقافة التعويض الخاصة بجلروى التى تقوم مقام الشراب المهدئ الذى يقضى على مرارة الحياة بالنسبة لـ "المحرومين من أية سلطة والمحتقرين" (١٩٩٣: ٨٥).

ورأى البعض، ومنهم بينيت، أن الروحانية احتلت تلك المكانة الرئيسية فى "النظرة الكلية الأفريقية" حتى أنه كان من المنطقى أن تستمر فى ثقافة العبيد وذريتهم، لدرجة أن الكنيسة صارت فى آخر الأمر "المنصة التى أطلق منها كامل بانوراما الحياة الزنجية فى أمريكا" (١٩٩٣: ١١٧-١١٨). وهذا افتراض يشارك فيه من كتبوا عن الثقافة السوداء واقتنعوا بوجود الاتجاه الأفريقى فى الأشكال المعاصرة؛ وهناك اعتقاد بأن هذه "النزعات الأفريقية" كان بينها تقارب مكانى وزمانى؛ فقد حافظت عليها التداعيات عبر الأجيال. وفى هذا الصدد، ربما ينظر إلى الكنيسة على أنها ملمح من أبقى ملامح الثقافة الأمريكية الأفريقية، وهى ملمح له مصدره فى جهود المضطهدين لاقتباس بعض الراحة من الماضى الذى مزقه الرق.

وعلى عكس المسيحية التى كان يعظ بها البيض، وهم الطبقة السائدة، أكدت الكنائس السوداء على الرؤى الكشفية والتأويلات البطولية للكتب المقدسة. وقد وجدت تشابهات مباشرة بين الرق الملحمى الخاص بالعبرانيين القدماء والشقاء الذى تراكم على السود، هؤلاء المنفيون والأسرى الذين ينتظرون من يخلصهم. وكان العهد القديم على وجه الخصوص زاخراً بالحكايات التى بدا أنها تتنبأ بمستقبل السود؛ فعلى عكس كل الاحتمالات، قتل داود الأصغر حجماً جوليات الضخم؛ وسخر العالم من نوح لأنه عمل بصبر على تنفيذ خطته الحمقاء، وهى السفينة التى ستنقذه؛ وحصل يونس على حريته من سجنه فى بطن الحوت بفضل إيمانه الصحيح. وكانت دلالات ذلك واضحة.

وكان جمال الديانة السوداء يكمن فى أصالتها: فقد استعارت من المسيحية البيضاء دون أن تحاكيها. وقد تكون المحاكاة مؤلمة، كما عرفنا من توضيح ليفن. ولكن عن طريق تكييف القواعد والنبوءات المسيحية العامة مع خصوصيات الحياة الأمريكية الأفريقية، تم صب قالب جديد. والكنيسة السوداء باعتبارها قالباً **matrix** تعد مجازاً مفيداً، لأن هذا المصطلح يعنى الرحم، أو المكان الذى ينشأ فيه شىء ما، ويعنى كذلك القالب (من الكلمة اللاتينية التى تعنى أم). وقد وحدت الكنيسة مؤمنيها بالجَيَشَان الذى يأتى من خلال العبادة والشعائر، وشجعت بهذا ذلك النوع من الوعى بالذات الضرورى لأية ثقافة. كما أنها روجت لشبكات جماعات الأنداد، وفتحت قنوات الاتصال، مما شجع المشاركة فى الأفكار؛ وهى ملامح وثيقة الصلة بأية ثقافة. وبينما جعلت ديانات العبيد بعض تلك الأمور ممكناً، فإن المذاهب المميزة التى ظهرت بعد ١٨٢٠ قدمت

إطاراً مؤسساتياً، أى ما يسميه بينيت "البنية التحتية للمجتمع الأسود المحلى"، وهو الذى سمح بالاستمرارية والاستقرار. وكان كلاهما ضرورياً للتأكيد المتبادل ونقل الخبرة.

تسارع الانسحاب من الكنائس البيضاء بعد تحرير العبيد، وغالباً ما أغضب ذلك زعماء الكنيسة الأنجلوساكسونيين الذين هالتهم جوانب العبادة الواضحة وضوحاً تاماً. العاطفية الزائدة، والرقص المتوحش، والصراخ، والولولة: كل ذلك كان البيض ينظرون إليه على أنه اتجاهات خطيرة. ويوضح ليفن اختلافاً بين المواقف فى الشمال والجنوب، حيث كان البيض الجنوبيون يوافقون على خروج السود من كنائسهم وتحملهم نتائج انحرافاتهم؛ أما الشماليون فكانوا يعتقدون أنهم، مثلهم مثل الأطفال الشاردين الذين غادروا بيوتهم قبل توجيههم التوجيه الكامل فيما يتصل بحقائق الحياة، لا بد من إعادتهم وتعليمهم من جديد بالأسلوب المسيحى الصحيح، قبل أن يكوِّنوا القوالب الخاصة بهم. لا بأس: فقد ظلت الكنائس تتزايد، وكذلك المعايير والإمكانيات والآمال التى كانت ترعاها.

وكانت الموسيقى على قدر كبير من الأهمية للكنائس. وكانت الموسيقى الإنجيلية الخاصة بالكنائس المعمدانية والنظامية واحدة من عدة تأثيرات على ما بات يعرف بـ "الروحانيات الزنجية"، التى فرضت إحساساً بالتوحد مع بنى إسرائيل. وتشمل التأثيرات الأخرى موسيقى كنائس غرب أفريقيا والكنائس البيضاء؛ والمساهمة المحددة لكل منها موضع نقاش. ومهما كانت الطريقة التى تشكلت بها الموسيقى، فقد كانت النتيجة موسيقى هجيناً تخاطب "الرب" و"السيد المسيح" و "المخلص" و"موسى" وهكذا. ولم تكن الموسيقى قاصرة على الكنيسة: فقد كانت تستخدم فى العمل، وفى التجمعات العلمانية. ولكن موسيقى الكنيسة كانت أكثر استطراداً وشعائرية وتزييناً واحتفالية؛ وقد أثرت كذلك على نقل مركز الاهتمام من مفهوم الجنة على الأرض إلى جنة مميزة عن الوضع المادى للبشر. واستخدمت الأغانى الروحية تشابهاً مع المواقف التوراتية، غير أن موسيقى الكنيسة التى التحمت بعد ذلك فيما نسميه حاليا جوسبل أسست على العقيدة الصرفة. وقد يكون الرب هو من أتى بها.

ولأذكر القارئ بالخلفية التى حدث عليها هذا التطور. فقد وضعت الخطوط العامة لما أصبحت العنصرية العلمية بعد إلغاء بريطانيا للرق سنة ١٨٠٧، عندما بدأت الحركة المناهضة للرق نشر الدعاية فى أنحاء العالم. وعندما اكتسبت الحركة السرعة اللازمة وبات الوضع القانونى للرق موضع شك، رحب من كانت لهم مصلحة فى استمراره ترحيباً حاراً بالنظريات التى بينت الاختلافات بين السود والبيض، وكذلك مجموعات

عنصرية أخرى تشكل جزءاً من التراتب الطبيعي. بل إن المعارضين للرق والمؤيدين للمجتمع الحر، مثل رش، وجيفرسون بصورة أكثر تناقضاً، ساهموا - كل حسب طريقته - في الجدل العنصري. ورغم كل الخلاف بشأن الوضع الدقيق للسود، سواء أكان بهيمياً أم دون بشرى أم طفولياً أم أيا ما كان، فقد كان هناك اتفاق على دونيتهم الواضحة. وكان ذلك في وقت انشغل فيه الأمريكيون الأفارقة بإقامة بنيتهم التحتية التي ينقلون على أساسها صورتهم. وكانت الصورة، كما وصفها بينيت، هي صورة "الأفارقة المنفصلين عن أفريقيا، والأوروبيين الذين استبعدوهم وسخروا من طموحاتهم" (١٩٩٣: ١١٥).

وكان نمو الكنيسة هذا والثقة التي صاحبته هما ما مكن في ثمانينيات القرن التاسع عشر، بعد تحرير العبيد، من التنفيس عن الغضب من تلك السياسات التي كانت تشجع على وجود جماعات المصلين المختلطة، كما يرى الكاهن ج. بنسون هاملتون راعي كنيسة كورنل النظامية التذكارية في مدينة نيويورك،. وزعم هاملتون أنه ليس هناك ما يتعارض مع المسيحية فيما يتعلق بالفصل العنصري، مناقضاً في ذلك معاصريه الذين يضيفون المزيد إلى جماعاتهم. وكانت رسالته هي: ليكن للسود كنائسهم المعترف بها وليبقوا خارج المؤسسات الأنجلو سكسونية. وحيث إن هاملتون كان نبي الحرب العنصرية، فقد تنبأ بأن يكون عدد السود ٥٠ مليوناً في الولايات الجنوبية وحدها بحلول سنة ١٩٣٠، وحيث إن هذا الجنس من السكان لا يراعي المعايير المتبعة ويفتقر إلى الاعتدال ويتصف بالأمية، فقد كان من الأفضل تركهم يتخذون كنائس لأنفسهم ويتركون البيض في حالهم.

وربما كان أهم دعم قدم لهذا التنظير هو نشر كتاب داروين "أصل الأنواع" سنة ١٨٥٩، وكان يحمل عنواناً فرعياً ملغزاً هو "الحفاظ على الأجناس المفضلة في الصراع من أجل الحياة". وكان ملغزاً بالنسبة لمن رغبوا في تطبيق نظرية الانتقاء الطبيعي على الظرف الإنساني كما كان قائماً في أمريكا. وحيث كان المفكرون يدينون بالكثير للتأويل الليبرالي لمبادئ داروين، فقد كان أميل إلى تخيل تكيف ناجح مع البيئة من قبل الأجناس المتمدينة وإسقاط ما أسماها داروين نفسه "أجناساً متوحشة" - بل وربما القضاء عليها (وهي صورة جملها منظر السود وهم يعبرون عن عواطفهم بحماس في نمط تجمع الكنيسة الذي كان البيض يرون أنه ينبغي أن يكون جليلاً ومهيباً).

وقد تشبث بنموذج "البقاء للأصلح" (وهي عبارة هربرت سبنسر) كل أصناف المفسرين. وكانوا جميعهم مقتنعين بعدم جدوى الإشارات الإنسانية وبمصير السود، الذين تركوا وقتها تحت رحمة إرادتهم هم. وكانت هناك صور عديدة من محاجة "كانوا

أفضل بكثير فى ظل الرق"، وقد لخص الكثير منها فريدركسون (١٩٨٧: ٢٢٨-٢٥٥). ووصلت جميعها إلى الحل الحاسم: افصلوا الجنس الأسود فصلاً عنصرياً أو اعزلوه قبل أن يصبح مصدراً للتلوث والخطر بالنسبة للبيض. ولم يكن إعداد السود للمواطنة الكاملة والمشاركة فى المجتمع شديد القرب من البرنامج الداروني: إذ كانوا بالفعل سيدمرون أنفسهم بطريقة أو بأخرى. وربما كان فريدريكسون مداناً فى مبالغته فيما لداروين من نفوذ فى ترسيخ الأفكار العنصرية. ونحن نعرف أن هناك - وحتى فى وقتنا الراهن - مقاومة لتعاليم نظرية النشوء والارتقاء فى بعض المدارس الجنوبية، خشية تعارضها مع التأويلات الأساسية لسفر التكوين.

وكان الأمر الأقل شراً، ولكنه الأكثر مهانة، هو النظرية الأبوية التى أشيعت قبل تحرير العبيد. وكانت تلك النظرية معارضة للأفكار الداروينية فى إصرارها على ضرورة رعاية البيض للسود. وكانت إحدى طرق رعايتهم من خلال الرق. وربما تكون نعوت مثل مستنير وإنسانى وخيِّر وصفاً صحيحاً لسادة العبيد الذين كانوا يرون أن العبيد ما هم إلا أطفال بطيئو الفهم. بطيئو الفهم ولكنهم سعداء وراضون. ويدخل سامبو.

●●●

شغل نمط سامبو **Sambo** المقولب مكاناً خاصاً فى متحف الصور العنصرية الخاص بالثقافة الغربية. إنه الدليل الحى على طول بقاء الأنماط العنصرية البغيضة بعد انتهائها رسمياً. وربما بدأ حياته باسم "زامبو" **Zambo**، وهى كلمة أسبانية من القرن السادس عشر تعنى الشخص مقوس الساقين ونوعاً من أنواع القردة، ثم صارت للكلمة دلالات جديدة فى أمريكا منتصف القرن التاسع عشر حين استخدمت للإشارة إلى السود. ويتتبع جوزيف بوسكين، الذى يعد كتابه **Sambo:The rise and demise of an American jester** أدق رواية للموضوع، تطبيقه على السود حتى نشر كتاب **Sambo: or the African Boy** سنة ١٨٢٠ لمؤلف بريطانى مجهول. وفى هذا الكتاب أضيف جانب مضحك للاسم، مما يوحى بشىء عبثى.

ووصف السود بأنهم سامبوهات كان يعنى أنهم مهرجون لا يشغلهم شاغل، ويفتقرون تماماً إلى ما لدى البيض من أحاسيس. فقد كانوا يضحكون كثيراً، ويرقصون كثيراً، ويغنون كثيراً. ويمضى دليل صغير إلى ما هو أبعد من ذلك: فقد كان المقصود من هذا إثبات أنهم كانوا جميعاً سعداء بالحياة ومخلصون كل الإخلاص لسادتهم. ولنغض النظر عن العمل الشاق اليومى الذى يقصم الظهر فى الحقول،

والضرب المعتاد بالسياط، والتفريق بين الأحباب، والإنكار التام لأى شىء يشبه الحياة؛ فقد كان السود سعداء فى فضائهم الاجتماعى والأخلاقى. وحسبك أن تنظر إليهم لتجد أن الأدلة تبدو متطابقة بطريقة غريبة. ويكتب بوسكين مقتبساً كلام الجيولوجى الإنجليزى تشارلز ليل، الذى لاحظ فى منتصف العقد الأول من القرن التاسع عشر غرام "الزنوج" بالموسيقى والرقص وانتهى إلى أن ذلك لم يكن مرجعه إلى ما أسماه "تأثيرات خارجية: "ما إن يذهب الألم والجوع، حتى تكون حالة السود الطبيعية هى 'الاستمتاع'. ذلك أنه ما إن ترفع الأعباء ويؤجل العمل حتى 'يغنى، ويمسك بكمانه، ويرقص'."

وقد يكون السبب وراء ذلك هو النفعية. كن تعيساً ومهموماً وربما لن تنال إلا الضرب؛ ابتسم وربما تكون مكافأة ذلك قدراً أقل من الحياة التعسة. وكذلك، كما يقول تاكاكى فى كتابه **A Different Mirror** وربما كانوا يقومون بدور العبيد المخلصين هادئى الطباع كى ينالوا الامتيازات، بينما يخفون دخائلهم.. .وكان الكثير من الزنوج يضعون أقنعة من الوداعة والخضوع لكى يخفوا خططاً هدامة" (١٩٩٣: ١١٥).

كان سامبو مراوغة درامية: ففى الوقت الذى كان يقترب فيه احتمال إلغاء الرق، كان سادة العبيد يلجئون بمهارة إلى كاريكاتير صالة الموسيقى (وقد يصبح على أقل تقدير كاريكاتير صالة الموسيقى) فى محاولة لتحاشى ما هو حتمى. وكان أصحاب المزارع المتبرمون يتساءلون: لم نلغى الرق، بينما العبيد بهذا القدر من السعادة؟ وقد قدم نظام الرق للعبيد بيئة على قدر كبير من التنظيم قد تبدو لمن لا يعرفونها غير مريحة، إن لم تكن غير محتملة. غير أن العبيد أنفسهم يشعرون بالراحة. وكان ذلك هو منطق ملاّك العبيد.

وكانت استخدامات سامبو كثيرة: فبالإضافة إلى تسلية البيض بصبيانية العبيد، ساعد هذا النمط على إقناع العالم الخارجى الذى ينتابه الشك بأن السود يستفيدون بالفعل من الرق. وقد أكد للجميع - ما عدا العبيد أنفسهم - أن الطاعة ليست نتيجة للقهر، وإنما للمحبة والإخلاص. كما باع إلى حد ما فكرة أن السود عاجزين عن فكر البيض المتطور ومكتوب عليهم أن يظلوا تابعين مهما حدث. وربما أقنع كثيرين من المزارعين بأن السود، رغم آلامهم، كانوا فى حالة طيبة فى ظل سيطرة البيض. وهذه النقطة الأخيرة جعلت بيترز يصف سامبو بأنه "طلسم ثقافى سعى" من خلاله السادة إلى "تخطيط الواقع" (١٩٩٢: ١٥٣). وكانت حيلة سامبو ترياقاً لدنمارك

فيزى(*) ونات تيرنر(**) الحقيقيين، اللذين بدءا الانتفاضتين العنيفتين فى ١٨٢٢ و١٨٣١ بالترتيب (ومن المثير أن المسيحية هى التى أوحت بهما). وخوفاً من مزيد من التمرد مع انتشار شائعات الحرية، ربما يكون ملاَّك العبيد قد غرقوا فى خداع النفس. فقد كان سامبو شديد الرضا، وغاية فى بلادة الفهم، وربما فى منتهى الكسل، بحيث لا يسعه تحدى الترتيبات القائمة.

ومن السهل جداً استبعاد نمط سامبو باعتباره فى المقام الأول منتجاً من منتجات الخيال العنصرى الأبيض، صممه البيض من أجل البيض ولمصلحة نظام يسيطر عليه البيض. وهو بالمثل مضلل فى تفسيره لسلوك السود الذين يبدون متكيفين مع النمط على أن يتسم بالتآمر والتلاعب. والأمر الذى بحاجة إلى اهتمام كذلك هو مدى ما كان لدى السود من خيارات خلاف القيام بدور سامبو. أما البيض، الذين كانوا يتمتعون بالسلطة المادية، إن لم تكن الأخلاقية، الكافية لفرض انحسار الحياة فى المزرعة ومدها، فربما كانت لديهم القدرة على فرض ظروف معينة. وأشير هنا إلى الظروف التى ربما كان يستحيل فى ظلها بالفعل على العبيد القيام بدور غير دور سامبو.

ربما كان أداء مسرحياً يرى تاكاكى أن المقصود به إخفاء دوافع أخرى، مثل الحصول على الحظوة، أو التخطيط لعمل هدام، أو مجرد الإفلات من العقاب. ومع ذلك فقد تحول سامبو وأصبح مكوناً من مكونات الثقافة السوداء: إذ كان سامبو طريقة من طرق كسب العيش بالنسبة لكثير من مجلات الكارتون والممثلين حتى النصف الثانى من القرن العشرين؛ مع أنهم ربما لم يستخدموا كلمة سامبو لوصف أنفسهم. وسوف نعود إلى ذلك فى الفصل التالى؛ والآن دعونا نقول حقيقة أن الأشكال العنصرية المضحكة المحببة لدى حكم المزارعين كانت لها آثار تتعدى عقليات من اخترعوها بكثير.

وتعكس أنماط مقولبة أخرى - أو قد ينبغى تسميتها نماذج أصلية، تتكرر باعتبارها موتيفات من جيل لجيل - المفاهيم المتغيرة الخاصة بالسود التى تعكس بدورها الظروف الاجتماعية المتغيرة. وقد ساعدت هذه الأنماط على خلق سياقات كان نصيب الثقافة السوداء فيها إما الانتعاش أو التعويق عن النمو. وكما أشرت آنفاً، فإن الصور لا تتضمن القوة وحسب، بل إنها هى القوة. فبإمكانها التأثير على نوعية العلاقة بين الجماعات وتشكيلها، بل وتقوم بذلك بالفعل. ومن السذاجة محاولة تذوق الثقافة

(*) متمرد أمريكى كان عبداً وأعتق فى ولاية ساوث كارولينا. شارك فى تخطيط انتفاضة كبرى للعبيد وأعدم شنقاً. (المترجم)

(**) أحد زعماء العبيد الأمريكيين. جمع حوله حوالى ٧٠ من أتباعه وقاد تمردا فى فيرجينيا قتل خلاله حوالى ٥٠ من البيض ثم ألقى القبض عليه بعد ذلك وأعدم. (المترجم)

السوداء المعاصرة دون فهم للحدود التى أجبرت خلالها على النمو. وسوف أحاجج فى فصول لاحقة بأن الثقافة السوداء فى الوقت الراهن تثير الشعور بالتباين بطريقة غير مريحة أشبه بما حدث فى الماضى؛ وهذا هو على وجه الدقة السبب فى ضرورة إمعان النظر فى التاريخ ورؤية ما يربطه بالحاضر.

إن نمط سامبو يملؤنا رعباً. ليس لأنه نمط مزيف، بل لأنه قريب من الحقيقة بصورة مثيرة للقلق. فالأمريكيون الأفارقة لم يمكنهم فى يوم من الأيام أن يطهروا أنفسهم تطهيراً تاماً من ميراث سامبو. وقد تم التعبير عن الثقافة الأفريقية من خلال العديد من القنوات، وكانت القناة الرئيسية هى الترفيه الشعبى، وخاصة الرقص والموسيقى. ويشيع الاعتقاد بأن الإيقاع والموهبة الفطرية التى تميز السود فى هاتين المنطقتين ينبعان من المواهب الطبيعية، أى الميل الفطرى لأداء العروض والتفوق. والأمر الأكثر احتمالاً، هو أن مصادرهما أقل مللاً بكثير؛ فهى تكمن فى إلزام العبيد بالتسرية عن ملاَّك العبيد. ولم تكن المواهب التى رعاها العبيد ونموها قاصرة على الغناء والرقص. إذ جعلوا البيض السود يؤدون لهم عروضاً من خلال مجموعة متنوعة من الطرق المهينة، التى جرى تنقيح الكثير منها واستخدمت استخدامات مختلفة. فقد جعلوا السود يتنافسون فى سباقات العدو، وفى المصارعة وملاكمة المحترفين، وفى مسابقات "احتساء الويسكى"، وغيرها من المسابقات.

وعندما يمدح السود بسبب مواهبهم التى حباهم الرب إياها فى الغناء والرقص ولقدراتهم الطبيعية فى الرياضة، لا ينبغى نسيان أن هذا نتاج نوع من العبء المفروض. ولكن ميراث سامبو بقى لسببين؛ أولهما: هو أن السود كانوا قادرين على استخدام ما تسمى بالمواهب بطريقة مربحة، وإن لم يتخذ ذلك فى البداية شكلاً رسمياً: حيث صاروا مهرة فى نفس الأنشطة التى كان البيض قد رأوا أنها على قدر كبير من الجاذبية، وبذلك تحاشوا بعض الأعمال المملة الخاصة بثقافة ما بعد الرق عن طريق أداء ما يفضله البيض بخفة ومهارة. ويأتى السبب الثانى فيما كتبه بوسكين: "من الصعب على المجتمع أن يتخلى عن رجل مضحك، أو أن ينظر إليه باعتباره شيئاً آخر، وخاصة إذا كان ذلك الرجل المضحك مسلياً ذا وضع يدعو للسخرية" (١٩٨٦: ١٢٠). وربما كان السود يعون أنهم يقومون بأدوار وضعها لهم البيض؛ وربما كانوا يعالجون الصور لأغراض نفعية. ولكن كما أثبتت السنوات التالية، كان البيض يجدون صعوبة فى النظر إلى السود على أنهم صالحون لأى شىء آخر عدا الغناء والرقص والملاكمة والعدو، وجميعها من أجل تسليتهم.

وتذكرنا الفقرة الموحية المأخوذة من بوسكين فى بداية هذا الفصل بمدى فائدة مفهوم "مرح بطبيعته" فى إزالة التناقض الوجدانى لدى البيض. واعتقد البيض أنه من الطبيعى أن يسعد السود مهما كانت الظروف. فقد ابتدع البيض شخصية كانت مضحكة حتى وهى تثير الرعب. وربما كانت هذه الشخصية موجودة فى مخيلتهم وحسب، غير أن آثارها امتدت إلى ما هو أبعد من ذلك.

ويركز الكثير من الأدبيات التى تتناول أصول الثقافة السوداء على ديمومة التأثيرات الأفريقية وتناقلها من جيل لجيل، حيث تتغير بمرور الوقت دون أن تفقد الأثر المميز لمصدرها. فغالباً ما تعود جذور تراث الموسيقى والرقص إلى أفريقيا. وإنى أرى ما يشير إلى وجود المصادر فى الرق. فلم تكن الثقافة السوداء نقية من العنصرية البيضاء والصور التى أشاعتها. ورغم تميزها بطرق كثيرة، فقد شكلها السياق الذى نشأت فيه: وهى بذلك حملت الكثير من قيم المجتمع الأبيض وآماله ومفاهيمه، وهذا هو الأهم. ويمكننا الآن أن نفهم فهماً أفضل النقطة السابقة التى ذكرها ليفين بشأن الاختلاف فى ردود الأفعال بين البيض الجنوبيين والشماليين تجاه انتشار الكنائس السوداء عقب تحرير العبيد. فكلا النسقين من المواقف كان نقدياً، وإن وجد الجنوبيون دليلاً قوياً على اعتقادهم بأن سامبو كان لا يزال حياً ويرفس. لقد استنتجوا النزعة الطفولية من الأفعال شديدة المرح، واستنتجوا الجهل من قراءة الكتاب المقدس قراءة غير صحيحة، واستنتجوا عدم الضرر فى معتقداتهم الدينية بشأن الحياة الآخرة.

وفى الولايات الشمالية، كان كثيرون يرون الوعى بالذات على أنه الخطوة الأولى نحو تحسس وضع جديد، ربما يكون وضع البشر المتحضرين. وإذا كان الأمر كذلك، فلا بد من تغيير الأسلوب الذى يمارس به السود العبادة لكى يشبه أسلوب البيض. ولابد من تصحيح نطق الكلمات بطريقة خاطئة والخلط بين الكلمات المتشابهة، وهو ما كان البيض يرونه مثيراً للضحك. وتم تحرير العبيد فى جو من التحضر والتصنيع السريعين، وهى تلك التغييرات التى شجعت على رؤية أن الرجال (وليس النساء) كانوا سادة مصائرهم. وإذا كان على السود نبذ أفكار الدونية والمشاركة مشاركة تامة فى الجمهورية الجديدة، فلا بد أن يطوروا أنفسهم كأفراد وليس كأعضاء فى المجتمعات السوداء المحلية التى كان مصيرها مشتركاً.

وفى داخل الكثير من الكنائس السوداء الشمالية، كان يتم إقناع الأعضاء على أن ينضوا عن أنفسهم جلد الرق عن طريق عدم الاحتفال باحتفالات العبيد التقليدية، مثل جون كانو وجون كونرز، التى ظلت تقام بعد تحرير العبيد (على الأقل حتى بداية القرن العشرين). ورأى رجال الدين السود أن هذه الاحتفالات أمور لا نفع منها. تذكر بالماضى يحاولون رميها وراء ظهورهم. وقدمت نفس الجماعة توجيهات خاصة بتصحيح

استخدام اللغة الإنجليزية بدلاً من تلك اللكنة التى تضحك ملاَّك العبيد. وطبقاً لما ذكره ليفين (١٩٧٨: ١٥١)، فقد أبلغ كاهن يسمى بول بولارد أتباعه المعمدانيين فى مؤتمر الولاية بريتشموند فى فيرجينيا سنة ١٩٠٤ أنه لا بد من إدخال تقسيم طبقى لتمييز من يرغبون فى الارتقاء بأنفسهم ومن يرغبون فى البقاء مربوطين فى ماضيهم. ولم تكن هناك حاجة إلى مثل هذا التوجيه: فما كان هناك من تجانس فى مجتمعات العبيد المحلية التقليدية ذاب على مر العقود حين حاول السود الاستفادة كأحسن ما يكون من ثرواتهم.

وألقى الكفاح من أجل النجاح فى ثقافة يهيمن فيها البيض هيمنة مادية، حيث تسود العنصرية، وإن لم تكن موحدة فى أثرها، بالسود بين "نموذجيين مثاليين متضاربين"، كما قال الباحث الأمريكى الأفريقى و.ا.ب. دى بويس فى كتابه الذى كان له أثره الكبير The Souls of Black Folk ونشر لأول مرة سنة ١٩٠٣، وكانت فرضية دى بويس هى أن هناك روحين، واحدة أمريكية والأخرى زنجية. وهو يرى أنه لا يمكن للسود "أفرقة" أمريكا، إلا أنه حذرهم من "تبييض" ما لهم من "روح زنجية". وكان تحذيره واحداً من تحذيرات كثيرة صدرت خلال العقدين الأولين من القرن العشرين، وهى الفترة التى كانت فيها جماعة كو كلوكس كلان(*) فى أوجها وكانت العنصرية فى عنفوانها. وكان التراتب العنصرى الذى تحدثنا عنه فى الفصل الأول قد حطمه تحرير العبيد، وكان رد الفعل شديداً. وتعدت النماذج الأصلية القديمة، التى كان كل منها شخصية من شخصيات دراما التراتب العنصرى، مسرح التاريخ فى السنوات المبكرة من القرن. وكانت تلك هى الفترة التى أثريت فيها الثقافة السوداء وسط الاستمرار المقيت للعنصرية البيضاء، كما سنرى فى الفصل التالى.

(*) جماعة من العنصريين الأمريكيين البيض بدأت كجمعيات سرية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر لإرهاب الجمهوريين البيض والسود، إلى جانب السود الذين كان سلوكهم مخالفاً للأفكار القديمة الخاصة بإخضاع السود. وكان الأعضاء يلبسون أردية وأقنعة بيضاء ويتخذون من الصليب المحترق شعاراً لهم. وفى سنة ١٨٧١ انهارت الجماعة تحت وطأة مقاومة الجنود المدربين لهم واختفت سنة ١٨٧٢. ومع بداية القرن العشرين ذاعت قصة كوكلوكس كلان من خلال كتاب توماس ديكسون The Clansman (1905) وفيلم د.و. جريفيث The Birth of a Nation (1915) مما أدى إلى تأسيس كوكلوكّس كلان جديدة تولت نشر الدعاية المناهضة للكاثوليكية واليهود والسود والاشتراكيين والنقابات العمالية، وكان أفرادها يقومون بعمليات إرهابية ضد العناصر التى أسموها "غير أمريكية". وبلغ عدد أفراد الجماعة حين بلغت ذروتها فى عشرينيات القرن العشرين ما يزيد على مليونى فرد، وكانت لها سطوة فى بعض الولايات الجنوبية والغربية وولايات الغرب الأوسط. إلا أنها فقدت كل نفوذها تقريباً فى الثلاثينيات وبقيت بعض فلولها التى نشطت من جديد فى الستينيات أثناء أحداث الحقوق المدنية ،وبلغ عدد أعضاء الجماعة فى أواخر الثمانينيات أكثر من ١٠ آلاف فرد. **(المترجم)**



الفصل الثالث

سخرية فى رأى البعض وسرقة فى رأى غيرهم

ربما يكون الماضى بلداً آخر إلى حد كبير. غير أنه لا يزال غير بعيد عن سيطرة هؤلاء المستعمرين المستثمرين الذين يمكنهم إدارة البنى عن طريق الإمساك بجزء صغير منه وجره إلى الحاضر. ولننظر إلى مطاعم القرون الوسطى التى كانت تروح عن بلاط الملك أرثر، أو احتفال ديزنى، وهو إعادة بناء للولايات المتحدة الأمريكية ذات المدن الصغيرة كما كانت فى بداية القرن. أو دار البلوز. وكانت تلك من اختراع أيزاك تيجريت، وهو الرجل الذى وراء مقاهى الهارد روك: فقد أراد توسيع صيغته الناجحة، وكانت هذه المرة عن طريق بناء سلسلة من المطاعم المتخصصة القائمة على حانات البلوز القديمة. وبطبيعة الحال كانت التشابهات سطحية إلى أقصى حد: فقد كانت الأنظمة الموسيقية وليست آلات الجيتار هى التى تأتى بالصوت، وكانت شاشات التليفزيون هى التي تصور الفنانين، وكان يأتى بالمشروبات إلى طاولتك العاملون الذين يرتدون زياً موحداً. وربما كانت تلك محاولة طفيلية لا تخجل للإتيان بالثقافة إلى السوق. وبحلول التسعينيات كانت دلائل البلوز قد هاجرت بعيداً.

●●●

هناك فطنة شريرة غير مقصودة بشأن عبارة "منفصلون ولكن متكافئون". وحيث إنها نشأت فى روح من الخيرية طيبة المقصد، فسرعان ما أصبحت قولاً مأثوراً يصف العكس تماماً من دلالته الظاهرة، وكان فى النهاية نكتة بايخة. وكان مبدأ أن البيض والسود منفصلون، وسوف يظلون منفصلين، ولا بد من السماح بأن تكون هناك ظروف منفصلة لتطورهم، من نتائج إحدى القضايا بمحكمة لويزيانا التى كانت تضم شخصاً يسمى مستر بليسى زعم أنه "سبعة أثمان أبيض"، ولكنه لم يسمح له بأن يسافر فى عربات السكك الحديدية المخصصة "للبيض فقط" على أساس أنه "زنجى" رغم كل النوايا والأغراض. ورفعت القضية إلى المحكمة العليا الأمريكية التى أصدرت سنة ١٨٩٦ قراراً بأن الجلوس فى القطارات ينبغى أن يكون مفصولاً عنصرياً، مؤكدة فى

الوقت ذاته على دستورية الفصل العنصرى. وكانت ضريبة الرأس وشروط معرفة القراءة والكتابة الخاصة بحق التصويت تحرم السود بالفعل من حق المواطنة. فقد حرموا من الحصول على قدر معقول من التعليم وفرص العمل، وكان نظام المزارعة إحدى وسائل البقاء القليلة. وبالطبع كانت النكتة هى أن الظروف التى أوجدت كانت منفصلة بالفعل؛ غير أنها كانت أى شىء سوى أنها متكافئة.

ولم يكن بإمكان السود حتى ١٩٥٤، عندما ألغى قرار "براون ضد مجلس التعليم فى توبيكا" مفهوم "منفصلون ولكن متكافئون"، وكان فاتحة إلغاء الفصل العنصرى فى المنشآت التعليمية، أن يرفعوا الدعاوى القضائية للمطالبة بالعدل والمساواة فى المعاملة. وعرفت الفترة الانتقالية بحقبة جيم كرو، حيث كان جيم كرو اسماً شائعاً بين العبيد ونموذجاً أصلياً لا يختلف عن سامبو. وحيث لم تكن هناك منشآت لتحسين تعليم السود، ولإظهار تطبيقهم الماهر، ولا حتى للاحتجاج (على الأقل دون خوف من الانتقام العنيف)، فقد اضطروا تقريباً للتشبه بصورة جيم كرو الشائعة.

وفى حقبة جيم كرو، طاف الفنانون الشعبيون أمريكا وإنجلترا لتقديم العروض الهزلية التى سخرت من السود من أجل إضحاك البيض. وكان العرض المستزنج **min-strel**، أو الأوبرا الأثيوبية، أكثر أشكال الترفيه شعبية عند بداية القرن، ثم تركت مكانها للفودفيل، والمسرح، ثم السينما. وكانت تلك الفرق تضم مغنين وراقصين بيضاً، وكانت وجوههم تسود، وكانوا يعزفون البونجوز، ويلقون النكات ويقلدون الصور الكاريكاتيرية الفظة لـ"زنوج المزارع" غير المؤذين المعروفين باسم **coons**. وكانوا حمقى ومرحين ولا يشغلهم شاغل فى الحياة؛ وكان الجمهور الأبيض يحبهم بالطبع لنفس السبب الذى أحب سامبو من أجله: ذلك أنهم كانوا يؤكدون له أن كل شىء على ما يرام، وأنه ليس هناك ما يجعله يشعر بالذنب أو الخوف.

وما إن خرج السود من ربقة الرق وصاروا واثقين فى قدرتهم على الاختلاط بالعالم الأبيض وإحراز التقدم فيه، حتى أخذت العروض المستزنجة تسخر من دعاواهم. وكانت إحدى الشخصيات الرئيسية ذلك الشخص الواثق من نفسه أكثر مما ينبغى ويدعى الأهمية، الذى يحرج نفسه وهو يترنح على الطريق إلى الحرية الكاملة. وكان ذلك بطبيعة الحال من الفارس **farce**: حيث كان يتم تذكير الجمهور بطريقة لطيفة أن السود لم يخلقوا من أجل الحرية. ولكن الوجه الأسود الضاحك ذا الشفتين الغليظتين والعينين الواسعتين لم يكن سوى جانب واحد من وجه جانوس(*)، بينما كان

(*) إله الأبواب والبدايات الزمنية فى الأساطير الرومانية.وكان الرومان يقيمون له مهرجاناً سنوياً فى شهر يناير من كل عام. وكانوا يصورونه على هيئة رجل ذى وجهين كل منهما ينظر فى اتجاه. (المترجم)

الآخر بائساً ملتصقاً بالعمل الشاق الخاص بالمزارعة، ويلقى معاملة قاسية من جماعة كو كلوكس كلان وتابعيها، حيث قيل إن عدد أعضائها كان يقدر بخمسة ملايين سنة ١٩٢٠، وهذا يعطينا فكرة عن كثافة ما ساد الشمال والجنوب من كراهية للسود أو خوف منهم.

ويبين جوزيف بوسكين، الذى أشرت إلى كتابه فى الفصل السابق، أنه "بحلول أوائل العشرينيات من القرن التاسع عشر، كانت الأغانى والرقصات التى يقدمها المؤدون البيض على امتداد الساحل الشرقى تضخم شخصية الأسود" (١٩٨٦: ٧٤). وكان المؤدون البيض يرتدون ملابس "سوداء"، ويحاكون اللكنات "السوداء" ويمثلون بأسلوب ممتع مثير للضحك. ويرى بوسكين أن هذا كان له تأثيره فى إقناع البيض بأن سامبو لم يكن صورة كاريكاتيرية من اختراع البيض وحسب، بل كان حقيقة واقعة. وبعد قرن من ذلك، حيث ألغى الرق، كانت الصورة قد تعرضت لتغيرات طفيفة وكان السود لا يزالون معروفين بغنائهم ورقصهم وأنشطتهم الاحتفالية. وكان الاختلاف هو أن رسم الشخصيات ارتقى إلى التراث المسرحى المكتمل.

وأحد ملامح العروض المستزنجة الأكثر لفتاً للانتباه هو أن السود نادراً ما ينسب إليهم الفضل فى شىء، ولو إلى تقديمهم للمادة الخام التى كانت تقوم عليها العروض المستزنجة. وفى بعض الأحيان كان البيض يزعمون أنهم درسوا شخصياتهم عن طريق مراقبة السود الجنوبيين؛ ودرس أحدهم على وجه التحديد، وهو ا.ب. كريستى، "الكلمات الغريبة والألحان المعبرة البسيطة" الخاصة بسود نيو أورليانز فى عشرينيات القرن التاسع عشر. وأصبح فى نهاية الأمر قائد عرض كريستى المستزنج، الذى اعتُرف بأنه أفضل فرق تلك الفترة.

ويبرز روبرت تول فى كتابه **Blacking Up**، الذى يؤرخ فيه للعروض المستزنجة فى القرن التاسع عشر، العديد من المعتقدات والأغانى والرقصات والعناصر الفلكلورية التى سطت عليها العروض المستزنجة. ويقول تول: "يدعم وجود هذه الأفكار الأفروأمريكية الواضحة، الرأى القائل بأن العروض المستزنجة استعارت من الثقافة السوداء" (١٩٧٤: ٥٠). وهو يرى مغزى ما فى ذلك "لأنه كان أول إشارة لتأثير الثقافة الأفروأمريكية القوى على فنون الأداء فى أمريكا. ولا يعنى هذا أن العروض المستزنجة كانت تصور حياة الزنوج تصويراً دقيقاً، أو حتى أن العناصر الثقافية كانت تستخدمها. فالأمر لم يكن هذا ولا ذاك" (١٩٧٤: ٥١).

لقد وسعت العروض المستزنجة جوانب الثقافة السوداء التى كانت تبدو مفيدة وشوهتها إلى حد كبير، بطريقة تؤكد الصور الشائعة. وكوفئت جهود تلك الفرق

ومبادرتها مكافأة جيدة. ونقب المنتجون البيض، أمثال تشارلز كالندر وج.هـ. هافرلى وجورج كريستى وسام هيج فى الثقافة الأفريقية وصاروا أثرياء.

وبدأت الفرق المستزنجة التى تضم مؤدين سوداً فى خمسينيات القرن التاسع عشر، وكانت إحداها فى فيلادلفيا سنة ١٨٥٧، وكانت أخرى تتجول فى ماساتشوستس ونيويورك وثالثة فى أوهايو سنة ١٨٥٨. وبحلول ستينيات القرن التاسع عشر، باتت منافسة لنظيراتها البيضاء، حيث كانت جاذبيتها تقوم على مصداقيتها المزعومة. وأخذ هيج، السابق ذكره، سنة ١٨٦٦ فرقة مستزنجة تضم عشرة أمريكيين أفارقة فى جولة فنية فى إنجلترا. وكان هيج أول أبيض يمتلك فرقة كلها من السود. غير أن تشارلز كالندر، صاحب الحانة، هو أول من حول الفرق المستزنجة إلى عمل تجارى كبير مشروع.

وعندما بدأ عرض كالندر فى اجتذاب أعداد كبيرة من الجمهور والثناء من النقاد الصحفيين، طالب مؤدوه بالمزيد من المال ورفض طلبهم. وانتهى النزاع نهاية غير ودية وتركه اثنان من نجومه ليكونا فرقة خاصة بهما. كما ترك الفرقة آخرون شعروا بالغبن، إلا أن كثيرين منهم بعد فشلهم فى مشروعات أخرى. ورغم وجود ما لا يقل عن ٢٧ فرقة منافسة يملكها ويديرها السود، حافظت فرقة كالندر على وضعها باعتبارها العرض الأول. وبحلول سنة ١٨٧٥ كان قد كون فرقة ثانية لتقوم بجولة فى الغرب الأوسط، بينما أبقى فرقته الرئيسية فى الولايات الشرقية التى تحقق أرباحاً أكثر. وظلت العروض المستزنجة مهيمنة، وكان عرض كالندر هو العرض الأسود الوحيد الذى تحداها جميعاً.

وفى سنة ١٨٧٨ باع كالندر الفرقة لـ ج.هـ. هافرلى الذى زاد من قوتها، لما لديه من معرفة تسويقية. وكانت خطته تقوم على تقديم مؤدى عروضه المستزنجة ليس على أنهم مؤدون، بل باعتبارهم ممثلين حقيقيين لـ"زنوج" المزارع؛ "مثل حيوانات حديقة الحيوانات" كما يقول تول (١٩٧٤: ٢٠٦). وكان نجاح ذلك العمل يشير إلى اللهو غير البرىء الذى كان البيض يجدونه فى الصور الشائعة التى كانت تقدم عن السود غير المتعلمين الذين يدعون للشفقة ويتسمون بالخشونة، وإن كان ذلك بصورة مسرحية. كما أنه خدم كذلك الصور الكاريكاتيرية الخاصة بالمزارع. وهنا نجد مثالاً مبكراً للسود وقد سُمح لهم بقدر من النجاح التجارى، ليس عن طريق القبول السلبى لمفاهيم البيض، وإنما بالتعزيز الإيجابى لفكرة الأبوية البيضاء. فبما أن مؤدى العروض المستزنجة كان يحيط بهم أصحاب الفرق والمنتجون البيض فى الكواليس، فقد كانوا يقدمون عرضاً يثير قدراً كبيراً من المرح لدى البيض، حتى يخيل لك أنهم ربما نسوا أن أيام الرق قد ولت.

ولكنها كانت قد ولت بالفعل بطبيعة الحال، ودخل العديد من السود مجال الفرق المستزنجة وكأنهم يؤكدون ذلك، وكانت تفكيرهم موجهاً نحو امتلاك العقول وإدارتها وإنتاجها وحشو جيوبهم هم بالمال بدلاً من جيوب البيض. وبدأ ليو جونسون عمله فى ستينيات القرن التاسع عشر وظل على السطح لمدة خمس وعشرين سنة. وكانت فرقة جونسون المغمورة التى تضم ما بين ستة وثمانية مؤدين وتحمل اسم **Black Baby Boy Ministrels** (وهو أحد أسماء عديدة) ممنوعة فى الواقع من دخول المدن الكبيرة، ولكنها كانت تعمل فى المناطق الحدودية وتحقق نجاحاً متواضعا. وابتعدت الفرق الكبيرة عن أماكن مثل وايومنج ويوتاه ومونتانا التى عرف الجمهور فيها بأنه عدوانى وتصعب السيطرة عليه. وغامر جونسون، وكان رائداً، لكونه أول صاحب فرقة تؤدى عروضها فى تلك الولايات وغيرها من الولايات المفتقرة إلى الثقافة.

وفى الفترة نفسها وجد صاحب فرقة سوداء أخرى، وهو تشارلز هيكس، أن دخول أسواق المدن الكبيرة المربحة مشكلة، ولذلك اختار السفر إلى أوروبا وأستراليا. وكان هيكس يتحدى أصحاب الفرق من البيض تحدياً مستمراً، وكان فى بعض الأحيان يغرى مؤديها على تركها، وأحياناً أخرى يفشل فى تحقيق مبتغاه مع أصحاب الفرق الذين يمكنهم دفع أجور أفضل. وتعرض لمشاكل فى شيكاغو عندما حاول تحدى تشارلز وجوستاف فرومان صاحبى النفوذ وطرد من المدينة. وكما حدث لجونسون، دفع هيكس للعمل فى الأسواق الهامشية وجعلوه لا يتوقف عن البحث عن جمهور جديد. وقد توفى فى جزيرة جاوا بالمحيط الهادى حيث كان يقوم بجولة. وربما كان ذلك مكاناً مناسباً له.

وكانت الحظوظ المتناقضة لهؤلاء الأمريكيين الأفارقة الذين كانوا يسعون إلى إدارة العروض المستزنجة وهؤلاء الذين كانوا يؤدونها نذير شؤم: فطوال ستين سنة بعد وفاة هيكس سنة ١٩٠٢ لم يكن هناك مستثمر أسود قادراً على انتزاع السيطرة على قطاع من صناعة الثقافة السوداء من كبر الحجم بحيث ينافس الأعمال التى يملكها بيض؛ وفى الوقت نفسه انطلق كثير من الفنانين السود نحو النجومية وحققوا نجاحاً ضخماً.

كان أول هؤلاء بيلى كيرساندز، صاحب أكبر أجر فى العروض المستزنجة فى أواخر القرن التاسع عشر، وكانت نجوميته تقوم على قدرته على الأداء وفمه ملئ بكرات البلياردو والكئوس وجميع أنواع الأشياء. وجعلته الأشكال الكاريكاتيرية التى يرسمها بوجهه تشخيصاً كاملاً لسامبو. وكان الذين يقلون عن الأنماط المقولبة الحية، ويحصلون فى المقابل على أجور أقل، هم والاس كنج، وكان مغنياً شعبياً شهيراً من طبقة التينور،

وهوراس ويستون، وكان عازفاً ماهراً لآلة البانجو(*)، وجيمس بلاند المغنى وكاتب الأغانى الشهير، الذى ذاعت شهرته فى أوروبا ويشاع أنه كان يكسب، فى ذروة نجاحه فى ثمانينيات القرن التاسع عشر، ١٠ آلاف دولار فى السنة.

ولم يتوقف سام لوكاس عن محاولته الهروب من القيود الفنية الخاصة بالعروض المستزنجة، إلا أن الظروف كانت تضطره من حين لآخر إلى الخضوع لها. وكان ظهوره فى إنتاج مسرحى سنة ١٨٧٥ بعنوان **Out of Bondage** ويحكى قصة صعود عبد سابق إلى مرتبة الشرف والاحترام، واحداً من الأدوار غير العادية التى أداها. وكان معروفاً عن الأخوان فرومان أنهما يسعيان للحصول على خدماته فى عروضهما المستزنجة، حيث كانت له قدرة كبيرة على اجتذاب الجماهير. ولكن العمل مع شخص كان يتحاشى الأنماط لم يكن يأتى بسهولة، وكان لوكاس يضطر إلى الرجوع إلى عمله كحلاق. وقد شارك فى أول عرض موسيقى مستزنج كتبه وأنتجه سود، وهو **A Trip to Coontown** الذى قدم لأول مرة سنة ١٨٩٨ كما عمل فى نسخة السينما الصامتة من "كوخ العم توم".

وربما كان أكثر الشخصيات غموضاً، وأكثرها أهمية بالنسبة لأغراضنا، هو و.ك. هاندى، الذى سوف توثق حياته العملية الملتوية على مراحل فى هذا الكتاب. فقد بدأ عازفاً موسيقياً فى عروض ماهارا المستزنجة سنة ١٨٩٦، حيث كان يتقاضى أجراً متواضعاً مقداره ٦ دولارات فى الأسبوع إضافة إلى غرفة ووجبات الطعام. وفى السنوات الأولى من القرن العشرين تحول هاندى من الأداء إلى وكالة الفنانين وتنظيم الحفلات والنشر قبل أن يدخل فى شراكة مع هارى بيس ليبدأ فرقة "بيس أند هاندى" الموسيقية. وبعد ذلك أنشأ بيس شركة "بلاك سوان فونوغراف" التى سوف ندرس تأثيرها على نشر الثقافة السوداء لاحقاً. ويكفى فى هذا المقام القول بأن تأثير بيس وهاندى يشمل نوعين ثقافيين: هما العروض المستزنجة وموسيقى البلوز.

وإذا كانت العروض المستزنجة أضرت السود من ناحية، فقد ساعدتهم فى واقع الأمر من ناحية أخرى: وذلك بخلق اهتمام واسع الانتشار بالسود. فهل كان يمكنهم فى الواقع أن يرقصوا ويغنوا كمؤدى العروض المستزنجة؟ وهل كانوا فى الواقع مرحين بهذا القدر، وموهوبين بهذا القدر، ومضحكين بهذا القدر، وسعداء بهذا القدر؟ لقد مكن حب الاستطلاع بشأن التجربة السوداء السود من أداء أدوارهم خارج التراث المستزنج. ولم يكن جمهورهم بكامله من غير المتعلمين، بطبيعة الحال؛ إلا أن أية نسخة

(*) آلة موسيقية وترية ذات رقبة رفيعة وجسم مستدير مفرغ مشدود عليه جلد رقيق يستقر عليه المشط. (المترجم)

من العرض الأسود الذى يقدمه مؤدو العروض المستزنجة كانت خادعة من الناحية الجمالية وتافهة وتفتقر إلى التدرج فى الموضوع الأصلى. وكان هناك تعايش غريب بين الفنانين الأمريكيين الأفارقة والفنانين البيض الذين يقلدونهم، أو يحاكونهم على وجه الدقة. وإذا قبلنا ما يقوله تول، فإن الفنانين السود كانوا يقلدون البيض الذين يحاكونهم.

تم التصديق على التعديل الثالث عشر للدستور الذى يحرم الرق فى ديسمبر ١٨٦٦، ولم يكن ذلك التعديل يحمل ما يوحى بأن السود مساوون للبيض بأية صورة من الصور. وكان البيض الشماليون يتساءلون فى نهاية القرن التاسع عشر عن معنى المستقبل بدون رق بالنسبة لهم. هل ستغزو سوق العمالة جحافل من السود الخطرين وتستولى على النساء البيض؟ إن هذا ما كان ليحدث لو أن الصور التى ترسمها العروض المستزنجة بينها وبين الواقع أقل تشابه ممكن. فحتى العروض المستزنجة السوداء الحقيقية كانت تظهر السود على أنهم لا يتحملون المسئولية وراضون، ولا يشكلون أى خطر على التراتب العنصرى القائم بالمرة. والواقع أنه كانت لها مساهمة لابد من ذكرها: فقد استطاعت فى واقع الأمر إضحاك البيض. وظلت ميثولوجيا المزرعة قائمة؛ وكان قالبا العم توم وسامبو يدوران حول ذلك. ويقول تول: "يكاد يكون هذا التشويه ثمناً حتمياً اضطر السود لدفعه مقابل تقديم ثقافتهم فى صورة عروض" (١٩٧٤: ٢٤٣).

غير أنه طبقاً لما يقوله البعض، فإن مؤدى العروض المستزنجة السود استطاعوا من خلال عملهم فى إطار القيود العنصرية نسج بعض عناصر الثقافة السوداء، وخاصة الموسيقى، وكانت لذلك نتائجه المهمة. ويشير لوروى جونز فى كتابه **Blues People** إلى أنه "لأول مرة سُمعت موسيقى الزنوج على نطاق واسع فى أنحاء البلاد، وصار لها تأثير ضخم على التيار العام لعالم الترفيه الأمريكى" (١٩٩٥: ٨٦). وكانت المشكلة أنه لزمن طويل فى العقود الأولى من القرن العشرين لم يكن السود موجودين لنشر ذلك التأثير؛ وكان انحسار شعبية العروض المستزنجة يعنى فرص عمل أقل فى التيار العام للترفيه الشعبى.

وهنا يطرح سؤال: هل كانت الثقافة التى يعتقد بعض الكتّاب أن مؤدى العروض المستزنجة السود حملوها منتجاً صرفاً من منتجات المزرعة؟ يعتقد لورانس ليفين أن المؤدين السود فى أوائل القرن العشرين تأثروا بكثير من مغنى الريف الجنوبيين البيض وأثروا فيهم بدورهم. "وليس على المرء إلا أن يقارن بين الكثير من مجموعات الأغنيات الشعبية التى جمعت فى تلك الفترة، أو الأسطوانات التى سجلها المغنون الريفيون

البيض والسود فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، لكى نفهم عمق التقاليد المشتركة" (١٩٧٨: ١٩٥). وهذا "الخليط الموسيقى الأبيض-الأسود"، كما يسميه ليفين، لم يكن قاصراً على الأغنية الشعبية: فقد أظهر الفودفيل وأسطوانات الجرامفون والإذاعة والسينما جميعها عناصر الانتقائية.

ولدى ليفين تفسير رائع للسبب فى احتفاظ الموسيقى الأمريكية الأفريقية بهويتها الفريدة وبقائها مميزة، مع العلم بأنه بمرور القرن صار بإمكان أعداد أكبر وأكبر الاستماع إلى موسيقى الأغلبية البيضاء وربما لم يمكنها الفكاك منها. ويقول ليفين: "بطبيعة الحال يرجع ذلك من ناحية إلى أن ذلك القدر الضخم الذى استمعوا إليه من الموسيقى البيضاء كان قد تأثر تأثراً ضخماً بالأساليب الموسيقية السوداء، وبالتالى أعيد تأويله فى التراث الأسود بقليل من الجهد. ومن ناحية أحرى يعود ذلك إلى أن الأمريكيين السود كانت لديهم رغبة شديدة فى إعادة صياغة الموسيقى التى استعاروها لكى تتلاءم مع أولوياتهم الجمالية وحاجاتهم الاجتماعية" ١٩٨٧: ١٩٦).

وهكذا بات بإمكان شاب اسمه لويس أرمسترونج أن يتقن حرفته، حيث أدمج التأثيرات المختلفة لبائع الفطير الذى ينفخ بوقه لجذب الزبائن، ورجل الموز الذى كان يغنى عن مزايا فاكهته، والعديد من رباعيات البارات، فى نفس الوقت الذى عرض فيه فيلم قام فيه الممثل الأبيض آل جولسون بعد عمل ماكياج أسود بدور مغنى الجاز (عرض لأول مرة سنة ١٩٢٧). وقفز الأداء الموسيقى والمسرحى فوق أنواع الحواجز التى كانت تفصل السود عن البيض فى كل مجال اجتماعى آخر. واستمدت الموسيقى السوداء تأثيراتها من مصادر عديدة، كان بعضها تأويلات مبالغاً فيها من قبل البيض. ويعد بقاء نمط سامبو لفترة طويلة كما صوره الممثلون السود ، الذين صنع كثيرون منهم مستقبلاً رائعاً لأنفسهم منه، دليلاً على ذلك. إلا أن هناك الكثير من الأمثلة الأخرى التى سوف نتناولها فى مواضع لاحقة.

و"*العملية المهدئة*" هى ما يصف به بوسكين أسلوب السخرية من الذات التى اتبعها ممثلون وفنانون مسرحيون سود كثيرون قاموا بدور سامبو، ربما بطريقة منقحة تنقيحاً طفيفاً، من أجل مصلحة البيض فى المقام الأول، وإن لم تكن مصلحة البيض وحدهم: فقد استمتع الكثير من البيض بـ"السخرية الداخلية". وملاحظة بوسكين هى أن الفنانين البيض كانوا قادرين على ألا يلتزموا التزاماً تاماً بالنموذج المقولب القديم، حيث قضوا عليه بدهاء بطريقة قد يتعرف عليها السود أكثر من البيض. وفى الوقت الذى لا يذكر فيه بوسكين ذلك، فإن هناك مثالاً لطيفاً للتهدئة وهو رقصة **cakewalk**، التى كانت تقليداً كاريكاتيرياً لرقص البيض الذى كان يستخدمه فى الأصل فنانو

العروض المستزنجة السود بطريقة ماكرة. وسرعان ما سخر منها فنانو العروض المستزنجة البيض الذين اعتزموا السخرية من السود، دون أن يفهموا أنهم كانوا بذلك يزيدون من الإهانة لأنفسهم.

ويستشهد بوسكين بتصوير ايدى أندرسون لـ"روتشستر"، رئيس الخدم الذى يشبه فى الظاهر سامبو الذى قام بدوره الممثل الكوميدى جاك بينى فى مسلسله التليفزيونى فى الخمسينيات، كمثال للعملية المهدئة. وكان العمل الذى قام به الممثلون الكوميديون السود ديك جريجورى وريتشارد برايور وإيدى ميرفى توسيعاً للعملية. وكان تأثير أندرسون هو الأكبر، حيث كان أول رجل أسود يروج لدور سامبو ويزيد من مساحته أمام جمهور التليفزيون. ومن الواضح أن أندرسون شعر بالشجاعة لكى يتحدى رجلاً كان أرفع منه مقاماً فى التراتب العنصرى فى ذلك الوقت؛ وكثيراً ما كان يخرج على دور سامبو بتفوقه على بينى فى الذكاء والمساهمة بنكاته القصيرة. ويقول بوسكين: "وبينما كانت شخصية روتشستر تبدى الاحترام للصورة المتفقة مع ما هو سائد، فإنه لم يتوافق معها قط توافقاً تاماً" (١٩٨٦: ١٨٤-١٨٥).

وهذا النوع من الانتهازية لم يحظ بقبول البعض، لأسباب واضحة. غير أنه لا ينبغى أن نتجاهل أثره على شكل الثقافة السوداء، لأنه يبين الطريقة التى فعلت بها العنصرية البيضاء شيئين: فقد وضعت حدوداً للأنماط السوداء الخاصة بالتعبير واستوعبت الثقافة السوداء فى الثقافة البيضاء. وأصبح هذا أكثر وضوحاً عندما وسعت الثقافة السوداء قاعدتها من الجاذبية؛ بعبارة أخرى، عندما زاد افتتان البيض بالتجربة الثقافية السوداء عمقاً واتساعاً. ويقول تول: "كانت العروض المستزنجة أول نموذج للطريقة التى استغلت بها الثقافة الشعبية الأمريكية الأفروأمريكيين وثقافتهم وتلاعبت بهم إرضاء للأمريكيين البيض وإفادة لهم" (١٩٧٤: ٥١). وهو يشير إلى أن الاستغلال لم يكن قاصراً على الجمهور الأبيض، الذى كان يجد متعة كبيرة فى الصور. "وكانت العروض التى يملكها البيض ويشكلونها هى التى تعرض أكثر، وهى التى تحقق أعلى عائد، وكانت تركز آمال الجمهور على صور الزنوج ذات الأنماط المقولبة. وكان معظمها يوضح أنه عندما أصبح السود قابلين للتسويق كفنانين، كان البيض هم من جنوا الأرباح" (١٩٧٤: ٢١١). وكان ذلك هو النمط الأساسى لسنوات كثيرة أخرى.

وفى النهاية مل الجمهور الأبيض العروض المستزنجة، الأبيض منها والأسود. فقد تضاءل حب الاستطلاع العام والاهتمام، فيما يكاد يتصل اتصالاً مباشراً بتلاشى أى تهديد كان يبدو أن فترة ما بعد تحرير العبيد تحمله فى طياتها. حيث اتضح أن المخاوف التى أوحت بها العنصرية لا أساس لها بالمرة. ومع ذلك فقد دام أثر العروض

المسترنجة إلى ما بعد اختفائها. وكان السود قد رسخوا وجودهم فى الترفيه الشعبى وتقبل البيض ذلك، بل وربما شجعوه. ولم يكن التفوق فى الترفيه مؤشراً على المساواة فى أعين البيض. بل هو على العكس من ذلك كان يوحى بأن هناك ميلاً شديداً وفطرياً، بل وهناك احتمال كبير أن يكون طبيعياً، للأداء.

أخذت العروض المسترنجة "الحية" تتلاشى وحقق الفودفيل نجاحاً. ووفر ذلك فرصاً جديدة للموسيقيين السود، وخاصة هؤلاء الذين كانوا على استعداد لإضافة بعض المرح إلى العمل الجاد. ولم يسجل لويس أرمسترونج مادة أقل جودة من أجل اجتذاب الجمهور الأبيض وحسب، بل إنه أدخل الأعمال الروتينية الكوميدية فى عمله. وهو بهذا المعنى لم يبتعد كثيراً جداً عن مناورات العروض المسترنجة.

وكان زوتى عازف الطبول الذى يعمل معه يرتدى الملابس النسائية ويلبس هو أسمالا بالية. وفى كتاب **Black Talk** يبين بن سيدران كيف أن أرمسترونج نفسه لم يجد حرجاً فى هذا "العهر"، كما يسميه سيدران: "الأمر المهم الذى يجب أن ندركه هو أن الموسيقى الأسود، والزنجى بصورة عامة، لم يكن يرى نفسه بأية صورة سوى أنه يقارب الثقافة البيضاء ...ولم يكن يأبه بالإتيان بشىء من الحماقة مادام ذلك باسم التقدم' (١٩٩٥: ٧٠). ونجد آن استعداد أرمسترونج لأن يؤدى ما هو متوقع منه قد ضمن له جمهوراً أبيض شغوفاً لأن يؤدى معروفاً لشخص أسود أكد نمط سامبو. وغامر زوتى بالدخول فى التيار العام وظل فيه بقية حياته.

والواقع أن الجمهور الأبيض بتحمسه للعروض المسترنجة جعل من معاناة السود وبؤسهم سلسلة من التابلوهات المسلية. فقد استمتع بمنظر الأمريكيين الأفارقة، أو من يحاكونهم، وبأصواتهم، دون أن يفكر تفكيراً فعلياً فى تجارب الفنانين وأقرانهم الاجتماعية. وكان ذلك الإلغاء للهوية أو حتى الصفة الإنسانية – وربما لا يزال – يميز تقدير البيض للثقافة السوداء.

وكانت العروض المسترنجة بطبيعة الحال عملاً تجارياً: ولم يكن من الممكن فصل الثقافة التى كانت تجسدها عن الهيكل التجارى الذى جعلها ممكنة. وكان هذا يصدق كذلك على مصنوعات الثقافة السوداء وأجناسها التى تلت ذلك. وتثير ديبورا روت سؤالاً عما إذا كانت الثقافات الخاضعة للتعديل قادرة على الوجود خارج العاصمة أم لا (١٩٩٦: ٢٥). لم يكن ذلك ممكناً بالنسبة للعروض المسترنجة؛ فقد كانت ظاهرة تجارية تماماً، وإن لم تكن فى كثير من الحالات يملكها البيض ويسيطرون عليها ويديرونها، لكى يستهلكها غيرهم من البيض.

ومع ذلك كان هناك مجال ثقافى يحتله السود بدا أنه لا يمكن اقتحامه. ومهما جملت الأمر، فإن موسيقى البلوز كانت حتى ذلك الوقت على وجه التقريب أبعد ما تكون عن الأغنيات المرحة دائماً التى يؤديها فنانو العروض المستزنجة الضاحكون. ولكن فى عشرينيات القرن العشرين، عندما كان أناس مثل هاندى وبيس ينشئون شركات للنشر وتسجيل الأسطوانات، مُنح مغنو البلوز الفرصة كى يخلدوا موسيقاهم، ويحققوا مكاسب مالية للمستثمرين الطامحين.

●●●

كان البلوز أول أسلوب أو تعبير يعترف به عالمياً على أنه بالكامل من الثقافة السوداء؛ فهو شىء أصيل وكامل ولم تمسسه التأثيرات البيضاء. وهناك أشخاص مثل ويليام بارلو الذى يقول فى كتابه **Looking up at Down: The emergence of blues culture**: البلوز ... كانت خليطاً من الممارسات الموسيقية الأفريقية والأوروبية - خليطاً من الإيقاعات العرضية الأفريقية، والألحان الحزينة، والتكنيكات الصوتية مع الهارمونى وقوالب الأغنية الشعبية الأوروبية" (١٩٨٩: ٧). وكتابه واحد من كثير من الكتب التى تؤرخ لتشكيل الموسيقى وتطورها (انظر على سبيل المثال: بيرى ١٩٨٦ وكون ١٩٩١وبوث ١٩٩١). وبينما تختلف التأويلات، فإنهم جميعاً يتفقون على أن الموسيقى كانت نتيجة لعمل جمعى للجيل الأول من السود بعد تحرير العبيد. فهؤلاء لم يكونوا قد عاشوا الرق عيشاً مباشراً، غير أن حياتهم ظلت قاسية ولا تبشر بالخير إلى حد كبير. وكانت الموسيقى التى يعزفونها تعبيراً عما فى نفوسهم من مشاعر اليأس والكآبة؛ وكانت الموضوعات التى تدور حولها أغنياتهم هى المرض والسجن والكحول والمخدرات والعمل والفصل العنصرى الذى فرضه جيم كرو.

كانت تلك موسيقى علمانية: فقد تحاشت موسيقى الكنيسة الروحية التى كانت تبتهج بخلاص الرب وتشجع بطريقة مذهلة على الرحلة إلى أرض الميعاد، بلغة تحاشت بصورة عامة الجوانب شديدة البؤس للحياة على الأرض. ونقلت "الأغانى الروحية الزنجية" التى حلت محلها موسيقى الجوسبل فى ثلاثينيات القرن العشرين، باعتبارها الموسيقى الدينية المهيمنة، نوعاً من الأمل الذى تقدمه الكنيسة، وخاصة الكنيسة المعمدانية. ولكن البلوز لم تقدم هذا الشىء: فهى لم تقدم سوى الواقع. ويقدم ليفين تمييزاً لطيفاً بنقله كلام المغنى ماهاليا جاكسون، الذى رفض التخلى عن موسيقى الجوسبل، حتى وإن وفرت له موسيقى البلوز معيشة أفضل: "البلوز هى أغانى اليأس، ولكن أغانى الجوسبل هى أغانى الأمل. وعندما تغنيها فإنك تتخفف من أعبائك" (١٩٧٨: ١٧٤).

والواقع أنه كان تخففاً مؤقتاً. غير أنه لم ينل مما كان للموسيقى الدينية من أهمية بالنسبة للسود منذ عصور الرق وما بعدها. وكانت الأغاني الروحية، إلى جانب الموسيقى المعمدانية والنظامية الإنجيلية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تعبر تعبيراً جلياً عن الأسْر. وكانت تُستحضر الصور التوراتية، وخاصة صور بنى إسرائيل، وكأنها تؤكد الخلاص الذى كان من المؤكد أن يتحقق، إن لم يكن فى الدنيا ففى الآخرة. وكانت قوة الدفع الكبيرة الخاصة بموسيقى الجوسبل التى أوحى بها الدين تحمل المغنى بعيداً عن نفعية الحياة إلى بعض الخلاص المستقبلى، أو حتى إلى ماض أسطورى بسيط.

ولم تكن موسيقى الجوسبل تتمتع قط بقوة تجارية كبيرة. فقد كان أداؤها الحى يتم فى إحدى الكنائس المزدحمة بعاطفة جياشة: إذ كان المغنون ينقلون طاقة تتحطم على صخور العالم الصاخب فى الخارج. وكان المقصود بموسيقى الجوسبل فى المقام الأول هو أن يعيشها الناس، لا أن يستمعوا إليها. وسوف نرى فيما بعد أن أهمية موسيقى الجوسبل لصناعة الثقافة السوداء لم تتضح حتى الخمسينيات، عندما بدأ ممارسوها فى مزجها بقوالب موسيقية أخرى. وحققت محاولات تصنيع موسيقى الجوسبل المحضة نجاحاً محدوداً. وفى سنة ١٩٣٩ بيعت أعداد كبيرة من أسطوانة بعنوان Rock me للأخت روزيتا، رغم أنه كان هناك القليل من شركات الأسطوانات المهتمة بموسيقى الجوسبل. ومن ناحية أخرى كان هناك عدد من الشركات المستقلة التى كانت تسعى بحماس إلى توقيع عقود مع فرق البلوز؛ وحقق بعضها، مثل "تشس"، شهرة قومية نتيجة لذلك.

وعلى عكس الجوسبل، كانت البلوز لا تهتم إطلاقاً بالدين. كما أنها كانت ملغزة. ما الذى كان يشير إليه اللون؟ هل هو بحر قد نحملق فيه، ونتأمل أعماقه الخفية، أم سماء زاخرة بالأمل والوعد؟ إن الجواب الأول أنسب من الثانى. ومن الناحية الموسيقية، كانت الألحان الحزينة هى الطبقات المحايدة أو المسطحة التى تأتى فى المفاتيح الصغيرة والكبيرة للنوتتين الثالثة والسابعة من السلم الموسيقى. غير أن دلالات الكآبة واليأس كانت أشد وأبرز. والحال كذلك، فقد كانت ذات صلة محددة بالسود: إذ إنها كانت توثيقاً لتجربة علمانية سوداء واضحة السواد. ومع ذلك فإنها ربما ما كانت لتستحق أن تذكر إلا كإشارة لأحد المؤرخين، لولا أنها كانت تقدم للجمهور الأبيض.

البعض يرى أنها مفارقة، ويراها آخرون سرقة، ويراها غيرهم توفيقاً ثقافياً: وتظل الحقيقة هى أن الثقافة الأمريكية الأفريقية تفتن البيض، ولولا هذا الافتتان لكان مصيرها المحتمل هو التجاهل. لقد حملت العروض المستزنجة للبيض تبصراً فى الثقافة

السوداء كان ينطوى على السخرية والتوقير فى آن واحد. ففى الوقت الذى سخر فيه من السود، أسبغ عليهم احتراماً يكاد يكون غير مقصود. كما أنه فتح عيوناً كثيرة على حقيقة أن السود كانت لهم بالفعل ثقافة. ربما كانت تحمل قليلاً من التشابه مع تلك الثقافة التى كان يقدمها فنانو العروض المستزنجة الذين سودت وجوههم؛ ولكنها تعترف بشىء ما.

وكانت موسيقى البلوز فى معظمها تقاوم مثل هذه المحاكاة التهكمية. فلم يكن هناك ما يُسخر منه: ذلك أن موضوعها الأساسى هو البؤس والألم. كما كانت فى الوقت نفسه شديدة الفردية. فعلى عكس القوالب الموسيقية الأمريكية الأفريقية المبكرة، كانت البلوز عادة ما تؤدى أداء منفرداً وبدون مجاوبة (أى رد من الكورس). ويوحى ذلك لليفين بـ"أشكال جديدة من فهم الذات". وميزت تلك الملامح البلوز باعتبارها ما يصفه ليفين بأنه "الموسيقى الأمريكية الأكثر نموذجية التى أبدعها الأفروأمريكيون حتى ذلك الوقت". والحال كذلك، فقد "كانت تمثل درجة كبيرة من التثاقف بالنسبة للاتجاه الفردى للمجتمع الكبير" (١٩٧٨: ٢٢١). وربما تعرف البعض على تأثيرات من غرب أفريقيا، غير أن أحداً لا ينكر أن البلوز كانت إلى حد كبير جداً جزءاً من الوعى الأمريكى، وكانت تكيفاً من الأفراد مع الظرف الراهن.

وبينما أكدت موسيقى الجوسبل على الزمالة والرفقة وانغمار الفرد فى المجتمع المحلى، ركزت البلوز على المشاعر الفردية والقلق الشخصى، حيث كان المغنى يضيف تغيير الطبقات الخاص به على القوالب ذات ١٢ مازورة وثلاثة أبيات تتشابه مع بعضها تشابهاً كبيراً من ناحية بنائها. وكانت الموسيقى الأولى ذات الأصول السوداء التى تسمح للفنان أن يترك بصمته الفردية على العمل، بل وأجبرته على ذلك. وكان المغنى وليس الأغنية هو من أعطى البلوز قوتها الشعورية، وإقناعها، وأخيراً جاذبيتها التجارية. فعندما كانت أى من جيرترود "ما" رينى أو تريكسى سميث أو بلايند ليمون جيفرسون يغنى، كانت هناك صلة تكاد تتضح مع الجمهور. فقد كانت تجاربهم مشتركة. مما جعلهم جميعاً مشاركين فى العمل.

ورغم طابع البلوز الفطرى، فإن نجاحها الدائم كشكل ثقافى وتجارى كان يأتى من الخارج: فقد ضمنت الأسطوانات جمهوراً عريضاً فى أنحاء الولايات المتحدة. وبذلك كانت تجربة البلوز تكويناً جنينياً لكل صناعة الثقافة السوداء: إذ كانت صادقة وأصيلة ومفعمة بالبراعة الفنية؛ إلا أنها كانت قابلة للاستغلال، واعتمدت فى النهاية على الثقافة البيضاء فى إنتاجها ونشرها والاعتراف بها كمنتج ثقافى معترف به. ويقول جيرى هيرشى: "كانت قد بدأت فى عشرينيات القرن العشرين. وكانت شركات البيض

ترسل الكشافة ومهندسي الميدان للبحث عن المغنين السود في الجنوب وتسجيل أغنياتهم" (١٩٩٤: ٦٠).

أدى ذيوع أغاني البلوز الشعبية أو الريفية، كما كانت تسمى الموسيقى غير المسجلة، إلى تسريع اندماج الموسيقى السوداء في السوق. ونظر مستثمرو شركات الأسطوانات إلى أغاني البلوز على أنها صيحة موسيقية جديدة يمكنهم استغلالها، حيث كانت فكرتهم هي تحويل أداء البلوز إلى سلعة تنتج إنتاجاً كبيراً يمكن بيعها مرة أخرى للمستهلكين السود وربما بعض البيض.

وجعلها النسخ الآلي على أسطوانات الموسيقى متاحة لأعداد من الناس تزيد على أي وقت قبل ذلك. وإذا كانت فورية عرض البلوز وصدقه قد تأثرا، فإن قدرتها على الوصول إلى أعداد كبيرة من الجمهور بشكل منتظم تحسنت تحسناً كبيراً. وامتزجت أغاني البلوز المحلية والريفية، وفي وقت لاحق الحضرية، بالأغاني والأساليب الجديدة إلى حد لم يكن ممكناً من قبل، مما أوجد تعريفاً أوسع للموسيقى. والواقع أن عازفي البلوز الواعدين في عشرينيات القرن العشرين تعلموا من الأسطوانات أكثر مما تعلموا من الأداء الحي. وقامت الثقافة السوداء المبكرة بدور تقدمي في دعم أحد القوالب الفنية الأمريكية الأفريقية، رغم نواياها التجارية الصريحة الأخرى.

وكانت الأصالة ملمحاً بياعاً من ملامح البلوز، وكانت اصطلاحاً فرض على الثقافة الحية: فقد كانت بمثابة نموذج مثالي بالنسبة للمستثمرين الأوائل الذين كانوا يبيعون النسخ المسلعة من الموسيقى. ولكن حتى لو قبلنا أن الاصطلاح كان بالإمكان تحويله إلى حيلة لترويج السلعة، هل كانت البلوز ثقافة "أصيلة"؟

ويقدم ديفيد هاتش وستيفن ميلوورد في كتابهما From Blues to Rock أدلة على "التكامل الموسيقي" في وسط الفصل العنصري الصارم. وغالباً ما كانت التسجيلات الميدانية تتضمن عازفين سوداً وبيضاً يعزفون معاً، لينتجوا "قدراً عظيماً من الاستعارة التي تتم بين العنصرين". ولم تكن أغاني البلوز الشعبية، لهذا السبب، الشكل الجمالي الأسود خالص السواد الذي يفترضه كثيرون: ذلك أن "ضيق التفاعل المستمر بين الراجتايم(*) والبلوز والبوجي(**) والعدد الكبير نسبياً مكن العازفين البيض الذين يعزفون بالأساليب السوداء من تضييق الخط الفاصل بين الممارسات الموسيقية البيضاء والسوداء" (١٩٩٠: ٢٨).

(*) أحد أساليب موسيقى الجاز. (المترجم)

(**) شكل من أشكال الموسيقى يتميز بإيقاعه القوي. (المترجم)

ويتحدى هاتش وميلوورد التأويل المعتاد للبلوز على أنها قالب ثقافى أمريكى أفريقى خالص. وفى الوقت الذى كان المستثمرون يعاينون فيه القدرة التجارية للبلوز، كانت الموسيقى نفسها تفتقر إلى هوية تميزها عن سائر القوالب، التى كان كثير منها يمارسه البيض. وكثير من العمل الذى يصنف فى الوقت الراهن على أنه بلوز كان لا يمكن تمييزه موسيقياً عن نتاج الفنانين البيض. ولم تكتسب الموسيقى سمة السواد إلا عندما تعرضت للتسليع. وساعتها وجد من حولوها إلى تجارة أنه من المفيد كتم تاريخها العرقى متعدد الأصول.

يقول لوروى جونز: "كانت فكرة البلوز باعتبارها قالباً موسيقياً أمكن استخدامه للترفيه عن البيض، أى أن يدفع الناس المال مقابل رؤية البلوز وسماعها وهى تؤدى، نوعاً من الإلهام. وكان ذلك الإلهام هو ما أعطى قوة دفع كبيرة لمفهوم أسطوانة "الأجناس" race record (١٩٩٥: ٩٨). وكانت "أسطوانات الأجناس" تسجيلات تجارية تستهدف فى المقام الأول السوق الأمريكية الأفريقية. وعادة ما ينسب إلى "أوكيه"، وهى الشركة التى تملكها شركة أسطوانات كولومبيا، وكان استخدامها مقصوراً على البيع لـ"الزنوج"، فضل الإنجاز الكبير، وهو أسطوانة مامى سميث You can't keep a good man down وكان الوجه الآخر يحمل أغنية That thing called love. وبيع من أسطوانة أوكيه الثانية، وكانت أغنية أخرى لمامى سميث بعنوان Crazy blues، ٨٠ ألف نسخة خلال أسبوع سنة ١٩٢٠، وتتباين تقديرات إجمالى مبيعاتها، حيث يصل أعلاها إلى مليون نسخة؛ ولكن يبدو أنها بيعت جميعها للزبائن السود. وكما يقول دونالد بوجل عن تلك الفترة فى كتابه Brown Sugar، فإن "صناعة الموسيقى أدركت أن هناك سوقاً جديدة بكاملها للأسطوانات" (١٩٨٠: ٢٧).

وكان من أوحى بذلك لأوكيه هو عازف بيانو أسود فى أحد البارات اسمه بيرى برادفورد كان يعمل مع مامى سميث. وفى سنة ١٩٢٠ أغرى شركة أسطوانات صغيرة فى نيويورك بالإقدام على ما كان وقتها مخاطرة كبيرة. وكتب برادفورد، وكان كذلك سكرتير ممثل الفودفيل بيرت ويليامز، كلمات أسطوانات مامى سميث القليلة الأولى. وإذا اعتبرنا أن عدد السكان السود كان ١٥ مليوناً وحسب، فإن مبيعات أسطوانات البلوز كانت مدهشة: حيث بلغت ستة ملايين فى السنة فى عشرينيات القرن العشرين. وبيع من نسخة بيسى سميث من Down hearted blues ٧٥٠ ألفاً سنة ١٩٢٣ وبلغ إجمالى ما بيع من أعمالها ما بين ستة وعشرة ملايين نسخة. ورغبة من المسئولين الإعلاميين فى شركة "كولومبيا" اشتروا الشركة، حيث جعلوها موطئ أولوية دنيا فى السوق الأمريكية الأفريقية حتى سنة ١٩٦٢، عندما جاءت بكارل ديفيز ليعيد تشغيلها من أجل انتعاش الروك أند رول. وأنهت "كولومبيا" العملية سنة ١٩٦٦.

وفى سنة ١٩٢٧ عينت شركة "فيكتور"، أو "آر سى إيه-فيكتور" بعد ١٩٢٩، رالف بير، الذى كان يعمل فى الميدان لصالح أوكيه، كى يرأس عمليات أغانى البلوز الشعبية. وقد وقع عقوداً مع فنانين أمثال بلايند ويلى ماكتل وجيمى رودجرو الموسيقى الريفى الأبيض الشهير. وطرحت شركة "باراموننت" ومركزها شيكاغو أسطوانات لإيدا كوكس وألبرتا هنتر: وعينت الشركة مديراً أسود للتسجيلات اسمه مايو ويليامز، الذى ساهمت خبرته فى كتابة نص إعلانات الطلب بالبريد فى نجاح الشركة.

والواقع أن صناعة الأسطوانات الوليدة كانت احتكار توزيع ثنائى يضم شركتى "فيكتور" و"كولومبيا"، وكانت معظم شركات الأسطوانات الصغيرة يملكها البيض. وهناك بعض الاستثناءات، مثل شركة أسطوانات "بلاك سوان" ومركزها نيويورك، التى أنشأها أمريكيون سود، وكان فى هذه الحالة هارى هـ. بيس، الذى كان فى يوم من الأيام شريكاً لـ و. ك. هاندى الذى سبق ذكره، وكان فناناً فى الفرق المسترزنجة الجوالة فمديراً لإحداها ثم أصبح مستثمراً. وكانت أولى فرق هاندى ترعاها منظمة أخوية سوداء فى كلاركسديل بولاية ميسيسيبى. وأثناء تجوله تعرف على البلوز وشك فى أن تكون لها إمكانيات تجارية. وهنا بدأ فى وضع ترتيباته الخاصة بالأغنيات الشعبية وأداها مع فرقته. وذهب به نجاح فرقته إلى ممفيس، حيث نشر أول أغنيات بلوز له فى الموسيقى الصحائفية سنة ١٩١٢. كان ذلك المشروع بداية ما أصبحت فيما بعد شركة أسطوانات.

ومشاركة مع المستثمر بيس، كون هاندى شركة لنشر الموسيقى، حيث تخصصت فى الموسيقى الصحائفية التى يؤلفها كُتَّاب أمريكيون أفارقة. وكانت الشركة الأولى من نوعها. وأمضى بيس معظم وقته فى أطلانطا، حيث كانت له شركة تأمين، وترك هاندى فى نيويورك ليتخذ القرارات بشأن الموسيقى. وفى سنة ١٩٢٠ لحق بيس بشريكه فى نيويورك، وبعد سنة انفصل لينشئ شركته الخاصة.

وكانت شركة "بلاك سوان فونوجراف"، كما أسماها بيس، تفخر بأصالة منتجاتها. وكانت تسخر من الآخرين فى إعلاناتها فى أوائل العشرينيات، حيث كانت تعلن أن "الآخرين يحسبون زوراً ملونين". ومن الواضح أن هذه لم تكن شركة أسطوانات مهتمة بالمشترين البيض وحسب: فكما هو حال العلامات التجارية المستقلة الأخرى، كانت أسطواناتها تصنف على أنها "أسطوانات أجناس" وتباع فى الأحياء السوداء. ومن الواضح أن جعل و.ا.ب. دى بويز على رأس مجلس إدارتها ساعد بطريقة كبيرة.

وكان حظ الشركة مثيراً للاهتمام إلى حد كبير: فبعد النجاح المبكر مع أغانى

البلوز الأكثر خشونة، غامرت باتجاه منتج ناعم، حيث أصبحت ايثيل ووترز درة الدار. ورفض بيس السماح لووترز بغناء البلوز، حيث أصر على أن تسجل الأغانى الشعبية العاطفية. وفى سنة ١٩٢٢ عمل بيس ترتيبات مع شركة أسطوانات "أوليمبك" التى سمحت لشركته باستخدام معدات إنتاجها الأكثر تقدماً. وأتاح جزء من الصفقة لشركة "بلاك سوان" بإعادة نشر تسجيلات "أوليمبك" القديمة التى أداها فنانون بيض تحت أسماء جديدة تبدو "سوداء". كما قرر بيس إبراز الموسيقى الكلاسيكية التى أداها فنانون سود، فى الوقت الذى خفض فيه عدد ما يطرح من البلوز. وكانت تلك حركة المقصود بها توسيع سوقها، ولكنها فشلت: فقد هبطت المبيعات وبيعت الشركة لشركة "بارامونت"، وكانت حينذاك واحداً من كبار المشاركين فى هذه الصناعة. وحافظ مؤسس "بلاك سوان" على ما لديه من شركات ناجحة أخرى وظل واحداً من أنجح المستثمرين السود فى تلك الفترة.

وخلقت الصناعة الناشئة فرص عمل للسود: للكشافة ووكلاء الأعمال الموهوبين وكذلك للفنانين الذين يسجلون أغنياتهم. كما أنها أثرت على ما طرأ من تعديل على مقاربة السوق للأمريكيين الأفارقة. صحيح أن دخولهم الضعيفة كانت أدنى بكثير من دخول البيض، وكان كثيرون فى حالة فقر شديد، إلا أنهم نجحوا فى العثور على جزء من دخلهم القابل للتصرف فيه كى ينفقوه على الأسطوانات، وكانوا بذلك مستهلكين يستحقون الجرى وراءهم. واختص الزعيم الأسود ماركوس جارفى بيس بنقد شديد بهذا الخصوص. ويورد تيد فنسنت فى كتابه Keep Cool وصف جارفى لبيس بأنه "مستغل تجارى، يسعى لاجتذاب النزعة الوطنية للجنس ببيعه السلع لنا بأسعار أعلى مما تستحقه فى الأسواق العادية" (١٩٩٥: ١٠٤).

غير أن تحول الموسيقى الشعبية إلى منتج تجارى كانت له نتائجه السيئة كذلك، وكانت تلك النتائج إلى حد كبير هى نفس النتائج التى أعرب تيودور أدورنو عن أسفه بشأنها فى نقده لكتاب The Culture Industry. فقد كانت شركات الأسطوانات تميل إلى تكرار النجاح السابق بالأغنيات ذات الصيغ الثابتة والترتيبات التقليدية وكلمات الأغانى المعدلة. وكان هناك تفسيران لذلك. فمن ناحية، كان مضمون البلوز وطابعها يتم تخفيفهما فى الوقت الذى باتت تسيطر فيه على سوق الأسطوانات صورة غير حقيقية متوقعة للأصل. ومن الناحية الأخرى، قد يقول المرء إن آثار شركات الأسطوانات المحفزة أفرزت قالباً موسيقياً جديداً تماماً، وهو القالب الذى أعاد تشكيل الخطوط العامة للبلوز، دون أن تفقد جوهرها السردى. وأصبح هذا التحول أكثر وضوحاً فى أربعينيات القرن العشرين، عندما أصرت بعض شركات الأسطوانات على تسوية حواف البلوز غير المستوية وإضافة دقة الآلات الكهربية.

ولم تتحمل شركات الأسطوانات المستقلة الصغيرة جداً فرصة تحدى هيمنة الشركات الكبرى، التى كان القليل منها مهتماً بالموسيقى السوداء. وتجاهلت خمس من شركات الأسطوانات الست الكبرى (وهى "كابيتول" و"كولومبيا" و"ديكا" و"ميركورى" و"إم جى إم" و"آر سى إيه") أسواق الأقليات تجاهلاً تاماً: ليس فقط السود، بل كذلك البيض الريفييـن فى الولايات الجنوبية. وكان مستهلكو الطبقة الوسطى البيض هم أكثر مجموعة تسعى إليها الشركات. ولم تكن الشركات الست، ومعها حليفتها الجمعية الأمريكية للملحنين والمؤلفين والناشرين Ascap غير مهتمة بأى شىء له أصول أفريقية.

وكانت الجمعية قد أدانت موسيقى الجاز فى البداية، ثم تراجعت عندما بدأ الموسيقيون البيض إدخالها فى أغانى البوب. وساعتها تحولت إلى "موسيقى أجناس" أو إلى "ريذم أند بلوز"، بعد إعادة تسميتها فى أواخر الأربعينيات. وكان ينظرَ إلى الموسيقى السوداء على أنها سوقية وبدائية. تماماً مثلما كان كثيرون من البيض يرون السود أنفسهم. وكان مصطلح جاز jazz أو جاس jass يستخدم للتدليل على تفاهة الموسيقى. وذات مرة أوضح مايلز ديفيز أن "جاز كلمة من كلمات الرجل الأبيض". وكان المؤدون السود الذى يروقون للبيض لا يحققون ذلك بتبنيهم للأساليب والصفات البيضاء. ونات كنج كول وسارة فوهان والأخوان ميلز أمثلة على ذلك.

رد كثير من الموسيقيين السود على ذلك بالاتجاه إلى "العمل السرى"، حيث ابتكروا بنى وتكنيكات تميزت بكونها غير تقليدية ولا مألوفة. وظهر مخترعو الجاز، أمثال ليستر يانج وتشارلى باركر وديزى جيلسبى، اعتباراً من أربعينيات القرن العشرين، وإن لم يدرك أحد القيمة الكاملة لإسهامهم إلا بعد ذلك بكثير. وأصبحت مقاربتهم المميزة معروفة بالبيبوب. وعلى عكس الأمريكيين الأفارقة الذين كانوا يبذلون قصارى جهدهم لإقناع الجمهور الأبيض بمقبوليتهم، تبنى موسيقيو الجاز الراديكاليون مقاربة "لا يهمنى إن كنت تستمع إلى موسيقاى أم لا"، كما يقول سيدران. وأى عازف تميز بهذا القالب من الجاز "رفض القيام بالدور النمطى المقولب للمُرَفِّه، الذى كان يربطه بـ"النزعة العم تومية" (١٩٩٥: ١٠٥).

وفى وقت سابق، كان فنانو الجاز، وكثير منهم استلهموا فرق نيو أورليانز فى العشرينيات، وخاصة فرقة "أوريجينال ديكسى لاند جاز"، قد وضعوا أساساً للتبادلية، كما يقول جونز الذى يقابل بين محاولات البيض المؤكدة للعزف بطريقة السود وفنانى العروض المستزنجة ذوى الوجوه المسودة الذين كانوا يسعون فقط إلى محاكاة السود. ويقول جونز: "أراد عازفو الجاز البيض عزف الموسيقى لاعتقادهم أنها مُرضية من

الناحيتين العاطفية والفكرية" (١٩٩٥: ١٥٠). وذلك فى الوقت الذى ينظر فيه كتَّاب آخرون إلى كيمياء الجاز نظرة مختلفة. فعندما كان آلان لوك يكتب فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين كان يأسف لتفسخ ما اعتبرها ثقافة خلاقة ومبدعة بحق تحققت فى "العصر الذهبى للجاز" فى أوائل العشرينيات من القرن العشرين. وحدد لوك بداية النهاية على أنها سنة ١٩٢٦ عندما ظهر "فيض من الشعبية والربح" كما يقول فى كتابه **The Negro and His Music** الذى نشر لأول مرة سنة ١٩٢٦. وقال لوك إن العازفين، البيض منهم والسود، كانوا فنانين بحق. ويقع اللوم على التأثيرات المخربة للنزعة التجارية فيما يتعلق بتحول التعبير إلى موضة سارت مسيرة سواها من الموضات.

وفى تحليله الأحدث لعصر الجاز، يحدد تيد فنسنت فى كتابه **Keep Cool** الجاز المبكر على أنه مبادرة سوداء، من الناحيتين الإبداعية والمالية: "يبدو أن الموسيقى السوداء فى عصر الجاز بشيكاغو كانت فى الغالب تحت سيطرة الأمريكيين الأفارقة منذ ١٩١٨ حتى أواخر ١٩٢١ أو أوائل ١٩٢٢" (١٩٩٥: ٧٠). وبعد ذلك جاءت الشركات البيضاء وصارت علي قدر كبير من التطفل. وهو يعتقد، شأنه شأن لوك، أن جوهر هذه الثقافة الأساسى "خُفف" عندما سيطرت النزعة التجارية. وأتاح عصر الجاز الفرصة لجاز معدل أكثر شعبية يمارسه البيض بالقدر الذى يمارسه به السود ويستهلكه البيض أكثر من السود.

وانتقل مركز جاذبية الجاز شمالاً إلى شيكاغو وفقدت الموسيقى نزعتها الجريئة، حيث تقدمت آلات النفخ الخشبية تقدماً كبيراً نحو الصدارة فى أعقاب يانج. وبينما يفسر بعض الكتَّاب البيض، ومنهم جونز، الجاز على أنه فى الأصل ظاهرة أمريكية أفريقية، هناك من يحاجج بأن عازفى شيكاغو البيض - بينى جودمان وجين كروبا ويد فريمان وغيرهم - كان لهم ما لأرمسترونج وجو أوليفر وجيمى نون وغيرهم من الفنانين السود من تأثير فى الارتقاء بالجاز ليصبح وسيلة معبرة وأكثر تحرراً. وكانت الوظيفة الأخرى، وربما الأكثر أهمية، التى قام بها العازفون البيض هى تغيير الأذواق العامة: فلأنهم بيض وحسب، هى أنهم ضمنوا جمهوراً أكبر من نظرائهم السود. ولولا هذا التغيير فى الاهتمام ما كان لأصحاب النزعة الفردية، الذين كان عليهم هم أنفسهم تنقيح الموسيقى وربما إعادة تنقيحها، أن يجدوا جمهوراً يعزفون له، أو يتجاهلونه فى بعض الحالات.

وكان جون كولترين ومايلز ديفيز وغيرهما قد أداروا ظهورهم للجمهور، وكأنهم يعلنون تحديهم وعزمهم على ألا يصبحوا مرفهين، على الأقل بالمعنى التقليدى. وكان

الأسلوب الذى ابتكروه يعرف بالهادئ cool وكان تطوراً مهماً: ففى السابق كان ينظر إلى الثقافة السوداء على أنها مسلية غير أنها لا ضرر منها. وكان الأسلوب الهادئ يكشف عن نأى واع عن العزف أو الأداء لمجرد الترفيه عن البيض. وهو ما كانت تقوم به العروض المستزنجة. ولم يكن عازفو الجاز الهادئون يرغبون فى توسيع هذا التقليد: إذ كانوا يعزفون لأنفسهم ولبعضهم البعض. وإذا كان البيض على استعداد لأن يدفعوا المال كى يشاهدوهم، فلا بأس. ولم تكن هناك تنازلات؛ فلم يكن هناك عمل طبقاً للأنماط المقولبة. وكون العازف هادئاً يوحى برفض القيم التى كانت فيما سبق تضمن استعباد السود، سياسياً وثقافياً. وكان ينقل غضباً مستتراً لو كُشف لاستنزل العقاب من المجتمع الأبيض. وبدلاً من ذلك، فصل العازفون أنفسهم عن جمهورهم وخلقوا أسلوباً ومكانة ولغة، بل و"مظهراً"، كانت جميعها معروفة لمن شاركوهم توجههم، غير أنها تخفى على الأغراب، المعروفين بالمحافظين.

وأصبح الهيروين أساسياً فى محيط الجاز الهادئ. وشمل متعاطوه العديد من عازفى الجاز الذين تجمعوا فى ثقافة فرعية لمدمنى الهيروين وعززوا بذلك الإحساس بالعزلة عن مجتمع التيار العام، فى الوقت الذى شجعوا فيه زمرة المتعاطين والتجار. ويعتقد سيدران أن المخدر كان يتناسب تماماً مع العازفين الهادئين، إذ أنه كان يكبت التجاوزات العاطفية ويخفف الشعور بالقلق (١٩٩٥: ١١٣).

وكان تشارلى باركر قد تعاطى الهيروين منذ أن كان فى الثانية عشرة، وكان واحداً ممن لا حصر لهم من عازفى الجاز ومعجبيه الذين صاروا معتمدين على المخدر فقضى عليهم فى النهاية. ويقول نيلسون جورج: "كان هؤلاء العازفون نجوماً أقل علمانية من الشخصيات شبه الدينية، وغالباً ما كان معجبوهم يشيرون إليهم بتوقير إلهى" (١٩٨٨: ٢٥).

وإذا كان العازفون الراغبون فى ارتياد التيار العام يلعبون لعبة البيض، فقد قرر العازفون الهادئون أن اللعبة لا تستحق أن تلعب. وظل هؤلاء خارج المؤسسة الموسيقية بصورة تكاد تتسم بالعجرفة، حيث اجتذبوا قليلاً من الاهتمام من شركات الأسطوانات. ومثل كل أمارات التحدى التى تخلق فى دائرة المتمردين أصحاب العقلية الواحدة، أصبح الجاز الهادئ نهباً لكل من البيض والسود الذين لم تفتنهم سياسة الجاز الهادئ بقدر ما فتنهم المظهر الخارجى، أى صورته. أن تبقى هادئاً هدوءاً مستمراً فى وجه المشاكل، وأن تبدأ جملك وتنهيها بكلمة man أو baby، وأن تنطق الكلام بطريقة غير مفهومة وكأنك تحت تأثير الهيروين، وأن ترتدى ملابس فضفاضة؛ وأن تسير سيراً فيه تبختر واضح؛ كانت تلك كلها ملامح عازفى الجاز الهادئ التى

سرعان ما استولى عليها من أسماه نورمان مايلر "الزنجى الأبيض" ثم تلاشت فى النهاية. واحتضن جاك كيروواك وجيل الإيقاعات الذى كان جزءاً منه الكثير من الاصطلاحات وبعض القيم المتأصلة فى الجاز الهادئ. وحتى فى الوقت الراهن، فإننا نستخدم المصطلح دون تأمل لمصدره فى الثقافة الأمريكية الأفريقية ولتداعياته النهائية. وينتهى سيدران إلى أن النفور الذى وراء حركة الجاز الهادئ كان إلى حد كبير نفس ما وراء تعبيرات الستينيات الأكثر صراحة بكثير، كما سنرى فى الفصل الثامن.

ويختلف جونز مع هذا التأويل قائلاً إن معظم العازفين المرتبطين بالجاز الهادئ، باستثناء ديفيز، كانوا بيضاً فى واقع الأمر. وهو يمتدح جهود سيسل تايلور وأورنت كولمان وغيرهما ممن نأوا بأنفسهم عن خط الجاز الهادئ، الذى كان يتسم فى بعض الأحيان بالتعقيد وعدم الاستقامة وبأسلوبه المعقد الذى غالباً ما يكون مزخرفاً زخرفة معقدة. وقد أعادوا للجاز "انفصاله المشروع عن القوالب الشعبية الغربية واستخفافها الفوضوى". ويقول فى معرض تقديمه لما يسميه إيقاعات مثيرة خشنة، إن تايلور وغيره "أعادوا هيمنة البلوز باعتبارها أهم قالب أساسى فى الموسيقى الأفروأمريكية" (١٩٩٥: ٢٢٥). وكان الجاز فى صورته الهادئة قالباً معقداً ولا يمكن بلوغه، وكان يتبعه المتحمسون، وهم الكثير من أبناء الطبقة الوسطى البيض الذين اجتذبهم الطابع الباطنى للموسيقى وما كانت تجسده من الصفات.

وعلى العكس من ذلك، فإن البلوز المعاصرة كان لها قليل من المعجبين البيض، بل وربما العدد الأقل منهم من الطبقة السوداء المتوسطة، لكونها أبسط فى بنائها وأيسر بلوغاً. (بحلول أربعينيات القرن العشرين كانت قد ظهرت جماعة وليدة أسماها ا. فرانكلين فريزر تسمية قاسية هى "البورجوازية السوداء".) وأحد الأسباب الرئيسية لعدم تحمس البيض هو أنه نادراً ما كانت تتاح لهم فرصة الاستماع إلى أية أغانى بلوز. ذلك أنها كانت نادراً ما تذاع فى أية محطات للإذاعة. ومع ذلك فقد استرعت الموسيقى انتباه الكثير من مستثمرى الأسطوانات بنفس الطريقة التى كانت قد استرعت بها انتباه المنتجين وكانت هناك أرباح يمكن تحقيقها، سواء أذيعت فى محطات الإذاعة أم لا.

●●●

يكاد يكون حصول الشركات المستقلة مثل "تشس" و"صن" و""أطلانطك"" – التى سوف نتناولها فى الصفحات التالية – على فرصها بالصدفة. ففى سنة ١٩٤٠ عندما أنشأ أصحاب محطات الإذاعة شركة "برودكاست ميوزيك انكوربوريشن" (بى إم آى)، كان الغرض منها ترخيص الموسيقى التى لن ترخصها الجمعية الأمريكية للملحنين

والمؤلفين والناشرين. وكانت كلتا المنظمتين ترخصان الأغاني كي تذاع على الهواء، وتحصل حق الأداء العلني وتوزع الريع على أصحاب حقوق التأليف. وعلى عكس الجمعية، كانت "بي إم آي" على استعداد لأن تسمح لأي مؤلف أغانٍ أو ناشر بالانضمام إليها، بغض النظر عن خلفيته العرقية. وحدث سنة ١٩٤١ أن قاطعت الجمعية محطات الإذاعة مقاطعة مؤثرة، عندما لجأت المحطات إلى "بي إم آي" وحدها للحصول على أغانيها. وحينذاك ألفت آذان المستمعين الموسيقى التي كانت متاحة من قبل للسود وحدهم. وزادت الأرباح وتشجعت شركات الأسطوانات المستقلة كي تبحث بحماس أكبر عن المواهب الأمريكية الأفريقية. وخرج من هذا البحث بعض أعلام بلوز شيكاغو والروك أند رول بعد ذلك.

وكان للشركات المستقلة أهمية كبيرة في تطوير المنتج الثقافي الأسود ونشره. وبما أن السوق التي توقعتها لم تكن بيضاء في المقام الأول، فلم يعتقد أحد أنه من الضروري تقديم تنازلات فنية للجمهور المحتمل. فالكل سواء. وينقل جيري هيرشي كلام ليونارد تشس مؤسس شركة أسطوانات تشس الذي يقول: "كان الربح وليس الرفاهية هو الدافع في أغلب الأحيان." وذات مرة سألوه عن السبب وراء قيام شركته بصنع الكثير من ٧٨ ـ وهي الأسطوانات الشمعية الهشة مقاس ٧ بوصات التي حلت محلها الأسطوانات الفينيل الأسهل والأصغر حجماً ذات الخمس وأربعين لفة في الدقيقة ـ فرد تشس بأمانة شديدة قائلاً: "لأن السود في الجنوب يحبون الأسطوانات الكبيرة." واحتاج الأمر إلى عشرين سنة أخرى قبل أن تتمكن شركة أسطوانات كبرى يملكها أمريكيون أفارقة من بيع منتجها للسوق البيضاء.

وكان أغلب الشركات المستقلة ملكاً للبيض، وكثير منهم يهود؛ ومن بين تلك المملوكة لسود، كان لاثنتين منها فقط آثار مهمة، طبقاً لما ذكره نيلسون جورج (١٩٨٨). وهاتان الشركتان هما "بيكوك"، ومركزها هيوستون وأنشأها دون روبي سنة ١٩٤٩، وهي التي طبعت أسطوانات ليتل ريتشارد فترة من الزمن؛ والأخرى هي "في-جاي"، التي بدأت العمل بعد ذلك بثلاث سنوات وكانت لها قواعد في شيكاغو وجاري وإنديانا وكانت تفخر بخدمات جون لي هوكر. (لم يكيف هوكر نفسه مع طرق غيره من عازفي البلوز في شيكاغو الذين كانوا أكثر نعومة وتنظيماً، إلا أن مقاربته التي لا تهتم بالتفاصيل استطاعت البقاء لفترة أطول وظل يقوم بجولاته الفنية حتى منتصف التسعينيات، وكان وقتها في السبعينيات من عمره). وسوف نعود إلى هاتين الشركتين الصغيرتين ولكنهما مهمتان في الفصول التالية.

وكانت "تشس"، أكثر من أية شركة صغيرة أخرى، قادرة على تحقيق أرباح من

هجرة السود إلى الشمال. فقد استقر كثيرون، مثل بلايند ليمون جيفرسون، وكان من تكساس، فى شيكاغو. والواقع أن ليمون - وهو معروف الآن كعازف بلوز له تأثيره الكبير وكان وراء تكوين فرق معاصرة لا حصر لها - قد وقع عقداً مع شركة أخرى، هى شركة "بارامونت ريكوردز"، وكانت شركة صغيرة ولكن مبيعاتها عن طريق الطلب بالبريد كانت كبيرة، مما وفر لها سوقاً فى المناطق الريفية حيث كانت البلوز تحظى بأكبر قدر من الشعبية. وفى سنة ١٩٢٦، وهو العام التالى لانتقال ليمون، طرحت "بارامونت" ثمانية تسجيلات فونوغرافية من موسيقاه. وبعد ما حققه نجاحه من أرباح للشركة، شرعت فى التعاقد مع عازفى بلوز جنوبيين آخرين لم يكونوا معروفين حتى ذلك الوقت، ومنهم بلايند بليك وسام كولينز وصن هاوس.

وسرعان ما أعقبت ذلك حملات من الشمال، وإن كانت بعض شركات الأسطوانات، مثل "كولومبيا" و"فيكتور"، كانت تحمل وحدات تسجيل كاملة معها لكى يتم التسجيل فى مكانه الأصلى. وكان ذلك يعنى الذهاب إلى البارات والمزارع، وحتى البيوت للحصول على الملمس الخام لما ظل قالباً فنياً ريفياً. وفيما يشبه تعزيز سيادة الفنان، كان الإنتاج أمراً غاية فى السلبية. فقد كان اختيار المقطوعات والتسجيلات والآلات المصاحبة، وكل القرارات الأساسية التى جرت العادة على أن يتخذها مهندسو الإنتاج، فى يد العازفين أنفسهم. ويتردد المرء فى الاحتفاء بالبلوز باعتبارها أصيلة "بحق": أى القالب الموسيقى الذى نزع بالكامل من بيئته الطبيعية واستهلك دون تعديل. ومع ذلك فهى تبدو منتجاً ثقافياً عرف طريقه إلى بيوت الناس خالصاً وبدون أية تحسينات.

التزمت "تشس" بسياسة عدم التدخل التى اتبعتها، حتى فى الخمسينيات عندما عثرت شركات أخرى على أسواق بيضاء محتملة وكانت تحاول كسبها. وفى الوقت الذى توفى فيه مؤسسها لينارد تشس سنة ١٩٦٨، كان قد جمع واحداً من أكثر الكتالوجات تأثيراً فى تاريخ الموسيقى. وليست قيمة هذا الكتالوج فى أنه وحسب رصد لموسيقى سوداء بلا تعديلات يمكن حفظها للأجيال التالية؛ بل إنه دليل على الأدوار المهمة التى قام بها البيض فى تشكيل الثقافة السوداء. كما أنه يذكرنا بالدور المحورى للأمريكيين الأفريقيين فى ابتكار موسيقى استبعدوا منها فى وقت لاحق.

وبالطبع كان الدافع الأكبر الذى جاء بالسود إلى صناعة الأسطوانات هو المال. فلم يكن أصحاب شركات الأسطوانات سوى مجموعة من البراجماتيين؛ صحيح أنه ربما كان لهم اهتمام بموسيقى البلوز والجوسبل التى كان السود ينتجونها بشكل خالص، ولكن الأقرب للصحة أنهم وجدوا أن الفنانين السود لا يكلفونهم أموالاً كثيرة.

وهناك ملاحظتان، الأولى من روبرت "بمبز" بلاكويل الذى كان يعمل فى شركة أسطوانات "سبيشالتى"، وهى شركة مستقلة مركزها هوليوود بولاية كاليفورنيا، وكان يملكها آرت روب: "شعرت أن السبب فى تعامل بعض الشركات مع الفنانين السود هو أن السود لن يقاضوها" (ورد فى وايت، ١٩٨٤). والملاحظة الثانية تقوم على الأولى وتتعلق بنوع العقد الذى كان أصحاب الشركات الصغيرة يقدمونه فى العادة للفنانين السود. وكان عقد "سبيشالتى" مع ليتل ريتشارد فنان الروك أند رول تحسيناً لعقد كان ريتشارد قد وقعه مع "بيكوك" – وهو العقد الذى اعتبره استغلالياً.

ومع ذلك لم يكن عقد "سبيشالتى" سخياً. فقد كان ينص على أن يحصل الفنان على ٥ بالمائة من ٩٠ بالمائة سعر التجزئة للأسطوانة الواحدة (وكان فى بداية الخمسينيات ٤٩ سنتاً للنسخة). وكان معنى ذلك أن يتوقع الفنان الحصول على ٤ سنتات عن بيع كل أسطوانة، بالإضافة إلى أجر إذاعة يحسب على عدد مرات إذاعتها على الهواء؛ وكان ذلك يمكن أن يصل إلى سنت واحد أو اثنين. وإذا كان فنان ما هو الذى كتب كلمات الأغنية، فإنه يتقاضى ٢ بالمائة "حقوقاً آلية" عن كل نسخة مبيعة، بالإضافة إلى حق الأداء العلنى والإذاعة. إلا أن المكسب الحقيقى كان فى نشر الموسيقى. وفى "سبيشالتى" كان روب يمتلك شركة النشر التى اشترت أغانى ريتشارد وغيره من الفنانين. ويقول تشارلز وايت: "أجرها [روب] لشركة أسطواناته بسعر واحد إلى نصف، مما يقلل حصة ريتشارد من الحقوق الآلية إلى نصف سنت" (١٩٨٤: ٥٧).

وقال ريتشارد نفسه: "لم يكن يهم كم عدد الأسطوانات التى بعتها إن كنت أسود. فقد كانت حقوق النشر تباع لشركة الأسطوانات قبل طرح الأسطوانة فى الأسواق. وقد بيعت **Tutti Frutti** [وحققت مبيعات كبيرة] بخمسين دولاراً" (ورد فى وايت، ١٩٨٤: ٥٨).

وبما أن كثيراً من شركات النشر كانت تمتلك شركات الأسطوانات، فقد كانت ترخص أسطواناتها بأى سعر تريده، وكان الفنانون الموقعون على العقود يخسرون الكثير فى واقع الأمر. وأصبحت عادة روب الخاصة بترخيص المواد الفنية لنفسه بنصف الثمن حالة معروفة، فقط لأن ريتشارد أثار الكلام حول ذلك فى سنوات لاحقة عندما كان نجماً كبيراً. ولنتذكر أن هذا كان تحسيناً لاتفاق عقده مع شركته السابقة، وربما كان أكثر تطابقاً مع اتفاقات معظم فنانى البلوز والجوسبل. وحيث إن معظم الفنانين لم يكونوا قد تلقوا تعليماً رسمياً، فالاحتمال الأكبر أنهم كانوا غير قادرين على قراءة العقود، ولا الحصول على خدمات أحد المحامين إن هم شعروا بعدم الرضا.

ولم يكن أصحاب شركات الأسطوانات المستقلة بيضاً محبين للبشر يسعون

بحماس إلى تسريع التعرف على قطعة أصلية من الثقافة السوداء. بل كان ما يقومون به عملاً تجارياً عالى الإنتاجية، تفاعل فيه الاستثمار (أو الجشع) الأبيض مع العوز الأسود. وكانت النتيجة علاقة غير متوازنة. ففى تلك العلاقة كان بعض السود يحصلون على المال، وكان كثير من البيض يحصلون على مال أكثر منهم. غير أن المحصلة النهائية للعلاقة كانت منتجاً تجارياً. وتمثل البلوز، مثل غيرها من الأجناس الموسيقية، انتصاراً للتسويق مثل أى شىء آخر. وإذا كانت هناك حاجة إلى دليل آخر، فإن علينا إنهاء هذا الفصل بملاحظة عن إعادة طرح أغانى البلوز.

بحلول الخمسينيات كان كثير من الشعبية الأولى قد اختفى، حيث أبعد الإعجاب بالأعمال المزخرفة السريعة والعزف المرتجل الأكثر سرعة البلوز عن أصولها قليلة الآلات وحولها إلى قوالب أخرى، مثل الريذم أند بلوز والروك أند رول. والغريب أن البلوز حققت نجاحاً كبيراً فى بريطانيا، حيث اجتذبت الفرق البيضاء، مثل فريق "بلوز انكوربوريتد"، وفريق جون ماى "أول بلوزبريكرز"، وفريق "ياردبيردز"، المعجبين فى الستينيات. وكانت فرقة "كريم" **Cream** نتاج ثلاثة من العازفين البريطانيين، هم ايريك كلابتون وجاك بروس وجنجر بيكر، تجمعوا معاً سنة ١٩٦٦. وكانت استفادة "كريم" بمادة البلوز تتسم بقدر كبير من الجرأة: فقد كانت ألبومات الفرقة زاخرة بمؤلفات موسيقية لفنانى البلوز فى شيكاغو ودلتا نهر الميسيسيبى. وترك الألبوم الأول، وهو **Fresh Cream**، أثراً ضعيفاً على الولايات المتحدة، أما ألبوما **Disraeli Gears** و**Wheels of Fire** فقد حققا نجاحاً تجارياً. وكان الألبوم الثانى، الذى احتل المركز الأول فى الولايات المتحدة سنة ١٩٦٨، يضم نسختين موسعتين من **Spoonful** لويلى ديكسى و**Crossroads** لروبرت جونسون. وكان استخدام فريق "كريم" لنظام التراكات، بدلاً من إعادة الإبداع، يميز استغلالها للبلوز؛ فقد كان البناء الأساسى إطاراً شاملاً لمواهب الفرقة الارتجالية. وبذلك تدين مقاربة "كريم" بالكثير للجاز. ويعتقد هاتش وميلوورد أن "كريم" بتحويله البلوز إلى عملة رائجة "أثار حب الاستطلاع لمعرفة أصول الموسيقى" (١٩٩٠: ١٠٦). وقد نضيف أن المنتفعين من هذا الاهتمام الجديد كانوا أناساً مثل لد زبلن وفريق "بترفيلد بلوز" و "كاند هيت"؛ وجميعهم فنانون بيض.

ولكن فى التسعينيات قفزت مبيعات أسطوانات فنانى البلوز السود، حيث كانت أعمال هوكر تتقدم بصورة خاصة بعثاً حقيقياً. وقد يشير البعض إلى عقد التسعينيات على أنه يقدر البساطة والأصالة أكثر من التعقيد والتكلف: وربما يقال إن هذا كان السياق الصحيح للبلوز. وربما كان آخرون يفضلون منظوراً أكثر تجارية: فقد التقط المعلنون، الذين يرغبون فى أن تكون لمنتجاتهم ما يسمونها نقطة البيع الفريدة، الجو

المميز للخطر والبرودة التى لا توصف المرتبطة بموسيقى الشيطان، باعتبارهما صفتين مرغوباً فيهما. وقد استخدمت أعمال هوكر فى كل أنواع إعلانات التليفزيون البريطانية، بما فى ذلك إعلانات أدوية القلب والجينز والبيرة. واستعادت أعمال هوكر حيويتها وتضاعفت مبيعات فنانين آخرين أعيد طرحها فى الأسواق. باختصار، صارت البلوز أداة للتسويق فى نهاية القرن.

كما كانت فى الوقت ذاته وسيلة استطاع بها البيض أن يذكروا أنفسهم ببؤس السود دون أن يعاقبوا أنفسهم عقاباً فعلياً على خطايا أسلافهم. ويقول دانييل ليبرفيلد فى **Million-dollar juke joint**: بسبب تحويل ثقافة البلوز إلى تجارة وما يصاحبه من ضياع للسياق الاجتماعى، تجاهل الخيال الأبيض الفقر والعنف والجَلد، الذى ربى البلوز وأطعمها، أو أوله تأويلاً رومانسياً" (١٩٩٥: ٢٢٠). وهو يستشهد بـ"هاوس أوف بلوز"، وهى سلسلة المطاعم التى جاء ذكرها فى مستهل هذا الفصل، باعتبارها نموذجاً أساسياً لـ"منتزه البلوز". وسوف يزعج هذا الصفائيين، إلا أن هناك بعض القوالب الثقافية أفلتت من تحويلها إلى تجارة؛ على الأقل القوالب الثقافية التى سمعنا عنها.

وعلى عكس الجاز، كانت البلوز كلها انفتاح وبراءة: فقد كانت تحكى عن التجوال والأحلام ونقص الموارد. ربما كان هناك ما يطمئن البيض بشأن قوم سود شديدى القرب من اليأس ولكنهم على استعداد للغناء عنه كما كان فنانو العروض المستزنجة يفعلون فى يوم من الأيام. وإذا كان الأمر كذلك، فليس هناك ما يطمئن بشأن الجاز، وليس بالتأكيد فى قالبه الهادئ؛ فقد كان عازفون مثل ديفيز يعزفون، وكأنهم سيغرسون أصابعهم فى عينيك إن أنت طالبت بتوقيع فى الأوتوجراف.وليس مستغرباً أنه قدم قليلاً من الإغراء للمستثمرين الباحثين عن سبيل إلى السوق البيضاء. على الأقل ليس قبل الستينيات عندما حظيت مهارة عازفى الجاز بالتقدير الكامل. وكانت الشركة الوحيدة الأكثر تأثيراً فى تحويل البلوز إلى صناعة الثقافة هى شركة أسطوانات "تشس". ويستحق تطورها التسجيل بالتفصيل؛ وهى فكرة الفصل التالى.

الفصل الرابع

رئيس أبيض فى صناعة سوداء

رغم التشابه التاريخى بين تجارب السود واليهود فى الولايات المتحدة وإلحاح الباحثين الأمريكيين الأفارقة، فنادراً ما كان بينهم ما يشبه التحالف، هذا إن كان قد حدث بينهم تحالف فى يوم من الأيام. والواقع أن هناك سلسلة طويلة ومريرة من العداء للسامية بين الأمريكيين السود. ولو عدنا إلى عشرينيات القرن العشرين، حينما كان البيض الذين كان لسود المدن الشمالية فى الغالب اتصال مباشر بهم، هم أصحاب العقارات أو أصحاب المتاجر أو الأخصائيون الاجتماعيون اليهود، لوجدنا أن العداوة تعود من الناحية السياسية إلى "اتحاد تطوير الزنوج المتحدين" الذى أسسه ماركوس جارفى. فقد حمّلت هذه المنظمة اليهود ذنب المظالم التى ارتكبها البيض بصورة عامة.

واستمرت السلسلة التى لم تنقطع حتى التسعينيات، عندما أعلن زعيم "أمة الإسلام" لويس فرقان وأتباعه نظرية الاستعباد، التى كان اليهود فيها هم المتآمرون الأساسيون. بل إن جيسى جاكسون الديموقراطى الليبرالى أفلتت منه عبارة فى لحظة عدم انتباه بشأن "مدينة اليهود" kike city (أى نيويورك). ويمكن العثور على أسباب ذلك إلى جانب تقييم لنتائجه فى كتاب Blacks and Jews (١٩٩٤) الذى حرره بول بيرمان، وهو يخلص ضمن أشياء أخرى إلى أن المشاركة فى الفقر والتفرقة خلفت العداوة العنصرية بدلاً من الصداقة.

وفى العشرينيات والثلاثينيات كان اليهود يفرون من الاضطهاد فى أوروبا الشرقية، باحثين عن ملجأ حيثما كان. واتجه كثيرون إلى جزيرة إليس، ومنها إلى المدن الرئيسية فى الشمال، حيث كانت فرص العمل أوفر. كما أنها كانت فى الوقت ذاته المراكز الصناعية التى اتجه إليه السود الجنوبيون فى المقام الأول بحثاً عن فرص عمل، وكذلك هرباً من العنصرية التى لم تنته ضد السود. وربما لم تكن العنصرية بذلك القدر من الوضوح فى الشمال، غير أن آثارها كانت متشابهة. وعندما حرم السود من الوصول إلى أماكن فى المؤسسات التعليمية، والإسكان ذى النوعية الجيدة، والوظائف المحترمة، انزلقوا إلى مصيدة الفقر. وكان البيض الذين يتصل بهم السود الفقراء هم

فى الغالب من أصحاب العقارات أو أصحاب المتاجر اليهود. وقد صاروا تذكاراً حياً للاستغلال الذى يواجهونه كل يوم، بل وربما كانوا رموزاً له. إلا أن اليهود كانوا كذلك مستبعدين فى كل مكان؛ وكان رد فعلهم هو إقامة مؤسساتهم الخاصة، فى مسعى منهم لأن يكونوا مكتفين ذاتياً. وانتهز المستثمرون تسهيلات إقراض الأموال التى وضعها اليهود بأنفسهم ولأنفسهم.

وقد وضعت بذور الكثير من الإمبراطوريات التجارية، بما فيها صناعة السينما فى هوليوود، فى تلك الفترة. وعلى عكس غيرها من المشروعات، يقول نيل جابلر فى كتابه **An Empire of Their Own** الذى كان يحمل العنوان الفرعى "كيف اخترع اليهود هوليوود": "لم تكن هناك حواجز اجتماعية فى عمل تجارى جديد وغير محترم بعض الشىء مثل السينما". وفى فقرة يمكن تطبيقها بسهولة على صناعة الموسيقى، يقول جابلر: "لم يكن هناك وجود للعقبات التى فرضتها المهن الرفيعة والأعمال التجارية المحاطة بسياج منيع يحول دون دخول اليهود وغيرهم ممن ليسوا مرغوباً فيهم" (١٩٨٨: ٥).

هاجر لازر شموئيل تشز إلى الولايات المتحدة سنة ١٩٢٩، حيث لحق بوالده الذى كان قد غادر هولندا قبل عدة سنوات واستقر، مثل الآلاف غيره، فى شيكاغو. وبعد أن عمل لدى والده، وكان تاجراً للخردة، حاول لينارد تشس، وهو الاسم الإنجليزى الذى اتخذه لنفسه، أن يجرب حظه فى بعض المشروعات التجارية الصغيرة قبل أن يفتتح باراً مع أخيه الأكبر فيل. وبحلول الأربعينيات كان الأخوان يمتلكان سلسلة من البارات التى كان فرعها الرئيسى فى ماكومبا. وكان فنانون سود، أمثال ايلا فتزجيرالد وبيلى هوليداى وليونل هامبتن، يعملون فى البار. واجتذب مغنى بار ماكومبا، أندرو تُبس، اهتمام بعض كشافة شركات الأسطوانات خارج شيكاغو. وفى مسعى من الأخوين تشس لأن يسبقاهم، حجزا بعض الوقت فى ستوديوهات "يونيفرسال" للتسجيلات لتسجيل أسطوانة **Union man blues.** وكان تُبس قد كتب تلك الأغنية على كيس بقالة بنى. وطرحت الأسطوانة فى الأسواق سنة ١٩٤٧ تحت اسم شركة "أرستقراط"، التى أنشأها الأخوان تشس.

فى بادئ الأمر دار لينارد بجهاز تسجيله فى الحانات وملاهى الجيوكبوكس(*) فى

(*) فونوغراف يعمل بالعملة ويحتوى على عدد من الأسطوانات وبه أزرار يتم بها اختيار الأسطوانة المراد سماعها. ومع أن أول جهاز عرض فى الباليه رويال فى سان فرانسيسكو سنة ١٨٩٩، فقد انتشر استخدام هذه الأجهزة فى الثلاثينيات، بسبب الحماس الشديد لموسيقى السوينج، فى البارات والأندية والصيدليات، مما أدى إلى انتعاش صناعة الأسطوانات التى عانت من الكساد فى العقدين السابقين. (المترجم)

محاولة منه لانتقاء المواهب لشركة أسطواناته. ويقول بيت جولكز مؤلف كتاب Blacks, whites and blues: The story of Chess Records: بدأ لينارد في السفر إلى الجنوب سنة ١٩٥٠، حيث كان يقطع 'خمسة آلاف ميل كل ثلاثة أشهر' ليوزع منتجاته من حقيبة سيارته ويبحث عن فنانين جدد" (١٩٨٩: ٢٦). وكان يعثر في أغلب الأحيان على عازفي بلوز منفردين، الذين كان من بينهم ماكنلي مورجانفيلد، الذي يعرف أكثر باسم مدي ووترز. وكان ووترز عازفاً جوالاً في الجنوب تميزت موسيقاه باستخدامه الكثير للجيتار المنزلق. ويقال إنه قام بأنجح تعديل للجيتار الكهربي والقطاعات الإيقاعية المصاحبة؛ حتى أن موسيقاه تعتبر في الوقت الراهن أوضح مثال لما بات يعرف باسم بلوز شيكاغو. وحققت أسطوانته Feel like going home/I can't be saÙisfied أول نجاح تجاري لشركة "أرستقراط"، حيث بيعت منها آلاف النسخ، في المقام الأول للسود في شيكاغو وفي الجنوب.

وفي الأربعينيات كانت سوق الفونوغرافات والأسطوانات الشمعية مشجعة لمستثمرين مثل تشس. فقد كان لدى السود الريفيين الذي هاجروا إلى المدن الشمالية أموال أكثر مما كان لديهم من قبل. ومع أنهم كانوا لا يزالون بعيدين جداً عن الوفرة، كان يمكنهم الاستغناء عن جزء من دخلهم لينفقوه على الموسيقى. واجتذب انتعاش الصناعة في زمن الحرب السود الجنوبيين والكاريبيين الذين تكالبوا على أحياء المدن المزدحمة بالفعل. كما أنه كان هناك اهتمام متزايد بين البيض، حيث جمعت الحرب الكثير منهم بالسود في مصانع الإنتاج الحربي في أماكن مثل ديترويت وشيكاغو ولوس أنجلوس ونشرت أذواقهم الموسيقية. وفي ديسمبر ١٩٤٦ خصصت هيئة إسكان شيكاغو مساكن لبعض العائلات السوداء في مشروع إسكاني جديد، في منطقة كانت حتى ذلك الوقت بيضاء تماماً، في الجانب الجنوبي الغربي من المدينة. ولم تبق العائلات هناك سوى أسبوعين؛ إذ كان السكان البيض يرمونهم بالحجارة ويضربونهم، وقد أحالوا حياتهم بصورة عامة إلى جحيم. وبعد سنة انهارت محاولة مماثلة لفتح الأحياء السكنية لكل الأصول العرقية أمام أعمال الشغب التي قام بها البيض؛ ورغم حكم المحكمة العليا باعتبار الشروط التقييدية العنصرية لا يمكن وضعها موضع التنفيذ، فقد تم تغيير سياسة شيكاغو الإسكانية بحيث تركز على تشييد مشروعات للسود وحدهم في الأحياء السوداء. ومع أن دخول السود في القوى العاملة كان يلقى ترحيباً في صناعات شيكاغو، فإن وجودهم كجيران كان يواجه بالمقاومة.

وانعكس ذلك النمط من التفكير على وسائل الإعلام الشعبية. فكان القليل من محطات الإذاعة يذيع موسيقى سوداء، وبذلك كان الجيوكبوكس المصدر الرئيسي

للبلوز، وكـان هـناك حـوالى ٣٠٠ ألف جـيـوكـبـوكس فى الولايات المتـحـدة مع بداية الخمسينيات. وكانت تلك سوقاً صغيرة ولكنها مؤثرة بالقدر الكافى للإبقاء على الأخوين تشس فى أحوال مـالية جيدة ولزيادة مبيعات ووترز أكثر من أى فنان آخر. وفى وقت لاحق تكلم ووترز كلاماً طيباً عن لينارد تشس: "لقد فعل الكثير من أجلى، حيث أنتج أول أسطوانة وكل شىء، وكانت تربطنا ببعض عـلاقة طيبـة. بل إننى لم أوقع مـعه أية عقود. كان الأمر ببساطة هو 'أنا أنتمى لعائلة تشس'" (ورد فى جولكن، ١٩٨٩: ٢٥ a).

إلا أن مـثل هذه الذكريـات الودية كـانت قليلة، وكـان الكثـيـرون من عـازفى البلوز الذين سجلوا مع "أرستقراط" يشكون من أسلوب تشس الاستغلالى. وعلى سبيل المثال لا يزال جيمى بيل يصر على أن تشس غشه فى حوالى ٢٠٠ ألف دولار من حق الأداء العلنى. واندفع ويلى مابون إلى داخل مكتب تشس شاهراً مسدساً محشواً بعد حصوله على شـيك للأداء العلنى عن أسطوانتـه **I don't know** التى حققت نجاحاً كبيراً سنة ١٩٥٢، واضطر تشس للاحـتـمـاء بغرفة التـغليف. ويشـيـر جـيـرى ويكسلر من شـركـة "أطلانطك" للأسطوانات إلى أنه "ربمـا" لم يدفع تشس لعـازفـيـه كل شىء كـان يجب أن يحصلوا عليه؛ "ولكنه سجل لهم، وهو المهم" (ورد فى جولكن، ١٩٨٩: ٢٩ a).

ويبدو أن هناك بعض الشك فى أن لينارد تشس وأخـاه لم يكونا يقومـان بعملهمـا لأسباب غيرية. والاقتباس السابق عن إعطاء السود ما يريدونه يلفت النظر إلى مقاربته. إلا أن وجـهة نظر ويكسلر تتسم بالقوة. فقد علم الأخوان تشس كيف ينتجـان وقـامـرا بالفنانين الذين لم يكونوا معروفين وقتها، وكانوا مجهولين نسبياً مثل هولن وولف وجون لى هوكر، وهمـا مـعترف بهمـا الآن باعتبارهـما شـخـصيات أساسية بين كبار فنانى البلوز.

وبكل المقـاييس، كـان لينارد يعرف حـدوده الفنيـة، غير أنـه أخرج أفضل مـا لدى العازفين بطريقة فطرية. وقد حكى أودى باين، عـازف الطبول فى الستوديو كيف كانت طرق لينارد الغريبة تفلح: "كان تشس يجلس هناك فى الكابينة وعيناه مـغمضتان. وإذا راق له مـا يسمـع قـال 'هذه هى يا رجل'، ولكنى سمـعته مراراً يقول 'يا رجل، لا بد أن تجعلنى أحس بـهـا'" (ورد فى جولكن، ١٩٨٩ :a٢٧). وكـان الفنان يرد قـائلاً "إنى أبذل أقصى طاقتى"، وهنا كان تشس يصرخ قائلاً: "نعم، ولكنى لا أحس شيئاً". وفى إحدى المرات، استـشـاط لينارد غضبـاً من فشل أحد عـازفى الطبول فى العثور على الإيقـاع الصـحيح، فـقـفـز بنفسـه إلى داخل السـتوديو وقـدم مسـاعدة فطرية. وعندمـا صـارت الشركة مشـهـورة، أصبح لينارد المعروف بأسلوبه القـائم على عدم التدخل يقوم بدور أكثر فاعلية فى الإنتاج.

ومع اتساع شبكة التوزيع، أخذت الشركة توزع أسطوانات الشركات الأخرى. وحققت الشركة نجاحاً ملحوظاً بأسطوانة **Rocket 88** لجاكي برينستون، وكان آيك تيرنر يعزف الجيتار. فقد بيع من تلك الأسطوانة مليون نسخة، وكان كثيرون يرون أنها وضعت أساساً سار عليه فنانو الروك فيما بعد. وقد تم تقليد الجيتار الكهربى الذى يعزفه تيرنر فى هذه الأسطوانة مرات لا حصر لها. وتقول الأقوال الشائعة فى مجال الروك إن الصوت تحقق نتيجة للحاجة: فقد خرب تيرنر الأمبليفاير وقام بإصلاحات فورية شوهت نقاء جيتاره.

أصبحت "أرستقراط" شركة تشس سنة ١٩٥٢، حيث تضاعفت أعمالها فى الغالب فى الجنوب بما أنتجته من "أسطوانات الأجناس"، وهو الاسم الذى كانت منشورات الموسيقى تصف به تسجيلات الفنانين السود. وظل ليونارد يقوم بجولات فى الولايات الجنوبية بنفسه، حيث كان يكتشف ويبيع الأسطوانات للمتاجر ومشغلى الجيوكبوكس. وكان من بين من استفاد منهم بشكل أساسى آلان فْريد، وكان مشغل أسطوانات يقيم فى كليفلاند، وكان يعمل فى الأصل تحت اسم "موندوج"، وكان متحمساً لأسطوانات كريس التى يذيعها فى برامجه الإذاعية. وقد صار مفيداً ليس فقط لأنه ينشر كلاماً فى مصلحة تشس، ولكن بزيادته للوعى بالموسيقى السوداء. وتورط فْريد فى فضيحة رشوة سنة ١٩٥٥، وكانت تتعلق بأغنية بلوز شعر ليونارد تشس أنها بحاجة إلى قدر أكبر من الترويج وإلى عون مالى.

ومع انتهاء سنة ١٩٥٤ لم تعد "تشس" شركة مكافحة خاصة بالبلوز: فقد كانت تلك أفضل سنواتها من الناحية المالية، حيث بيع من أسطوانة مدى ووترز **Hoochie coochie man** ٤ آلاف وحدة فى أسبوع واحد فقط. وتوسع توزيع "تشس" حتى أنه بات بإمكانه البيع للسوق القومية. كما أن المكاتب ضاقت عليها وانتقلت إلى ستوديوهات أكبر. وكانت سمعتها تعنى أن عازفى البلوز كانوا يأتون إلى شيكاغو بالفعل بدلاً من أن يذهب ليونارد إليهم. وفى سنة ١٩٥٥، وصل إلى مكاتب "تشس" تشاك بيرى قادماً من سانت لويز ومعه مسجل سلك وأسمع ليونارد بعضاً من مادته. ورأى ليونارد أنها ذات نكهة ريفية وغربية شديدة، إلا أن قطعة منها اسمها **Ida Red** راقت لليونارد فاقترح إعادة كتابتها وأنتج منها أسطوانة باسم **Maybelline**. وكانت المعالجة الأصلية قد رفضت من شركتى "كابيتول" و"ميركورى".

ربما كان بيرى غراً بعض الشىء عندما سجل أغنيته أول مرة. فقد أعيدت كتابتها قبل التسجيل ودهش بيرى عندما وجد أنه مجرد شريك فى حق الأداء العلنى، حيث كان الشريك الثانى هو روس فراتو، وهو زميل للأخوين تشس وآلان فْريد. كما زعم أنه

لم يكن يعرف شيئاً عن الترتيبات التجارية بين تشس وفْريد، مشغل الأسطوانات الذى كان يتقاضى أجراً على ترويجه الأسطوانات. وكانت طريقة الرشوة هذه وتسمى payo-la تضمن الإذاعة على الهواء وتضمن كذلك المبيعات. وكانت قيود شركات الأسطوانات الكبرى والجمعية الأمريكية للملحنين والمؤلفين والناشرين من الشدة حتى أنه، كما يشير دونالد ماربى، "لم تكن تذاع أغانى الريذم أند بلوز والروك أند رول فى الإذاعة (وبذلك كانت الأسطوانات تباع) ما لم يكن ذلك من أجل الحصول على رشوة من جانب الشركات المستقلة" (١٩٩٠: ٤١٦).

وحققت Maybelline نجاحاً تجارياً وجعلت بيرى معروفاً على المستوى القومى. وأغضب تشس بيرى مثلما أغضب فنانين كثيرين غيره. وعندما يئس بيرى من الحصول على ما اعتبره حقوق الأداء العلنى المضمونة، هدد بإنشاء شركة النشر الخاصة به. وكان النشر الموسيقى لفترة طويلة واحداً من أكثر المناطق ربحية فى صناعة الثقافة وينطوى على استغلال لحقوق تأليف الأغانى. وعادة ما كان صاحب حقوق التأليف يحصل على حقوق أداء علنى عن كل مرة تذاع فيها أغنيته أو تؤدى، بغض النظر عن الفنان.

وحيث إن بيرى كان هو كاتب أغنياته، فكان لا بد أن يتقاضى حقوق الأداء العلنى عن كتابته لها، وبعد ذلك عندما يسجل الكثير من مؤلفاته الموسيقية، مثل Memphis, Tennesseeو Roll over Beethoven، وفنانين آخرين. وفى الفصول التالية، سوف نرى كيف أن النشر كان قضية متكررة، غالباً ما تتسبب فى حدوث النزاعات بين الفنانين السود وشركات أسطواناتهم. ومن الواضح أن بيرى كان يريد دخلاً إضافياً يحصل عليه من النشر. ولسنا متأكدين إن كانت له شكوى حقيقية، أم كان مجرد ساذج فيما يتصل بالأعمال التجارية ثم صار أكثر شراسة بمرور الوقت. ولكن الشىء المؤكد هو أن مبيعات أسطوانات بيرى فى شركة "تشس" ساعدت على رفعه إلى مرتبة النجومية العالمية. فبعد ثلاثين سنة من طرح أسطوانة تشاك بيرى الأولى، كان لا يزال يقوم بجولات ويقدم العروض لبيع أغنياته.

وكان بيرى قد دخل ستوديو متخصصاً فى البلوز بلحن ريفى وغربى وظهر كرائد لما أصبح معروفاً باسم ريذم أند بلوز، وهو ضرب من البلوز ذو إيقاع سريع مع جمل إيقاعية قصيرة من الجيتار كانت تهاجم المغنى بدلاً من أن تدافع عنه. وفى يوم من الأيام فسر بو ديدلى، وكان معاصراً لبيرى فى شركة "تشس" عانى هو الآخر من تقديم تشس لمصلحته على مصالح غيره، اختصار ريذم أند بلوز (r'n'b) على أنه يعنى rip-off and bullshit [سرقة وكلام فارغ]. غير أن الحقيقة التى نعرفها هى أن اسم بو

ديدلى لا يرجع الفضل فيه لبدى هولى ابن تكساس الأبيض الذى غطى أخبار الموسيقى التى كان ديدلى يؤلفها: ذلك أن تشس هو الذى كان ينتج الأسطوانات ويبيعها.

وكان الأخوان تشس من ناحية يديران عملاً تجارياً؛ وكانا من ناحية أخرى يتبعان منطق صناعة الأسطوانات التى كانت مزدهرة حينذاك. وقد اشتريا محطات إذاعة و"اشتريا" مشغلى أسطوانات فى محطات أخرى. كما أنهما دفعا بالفنانين السود إلى صناعة كان يسيطر عليها البيض، الذين كان الكثير منهم يحصلون على الإلهام من السود. ويقول تشارلز شار موراى فى كتابه Crosstown Traffi: كانت صناعة الترفيه تعتمد عادة على الفنانين البيض فى تقديم الأساليب السوداء مع دخولها 'التيار العام'". وكانت الفكرة هى "جعلها مقبولة من الجمهور الأبيض، ثم نزع أسلحتها فى النهاية" (١٩٨٩: ٨٦). غير أن موسيقى "تشس" كانت مسلحة تسليحاً تاماً. ولا بد أن نذكر أنفسنا أن الأخوين كانا مخاطرين طبيعيين. ويشير دونالد مابرى فى كتابه عن تاريخ شركة أسطوانات مستقلة أخرى، وهى "ايس"، إلى أن "ما لا يقل عن ٩٥ بالمائة من الأسطوانات خسرت أموالاً فى الخمسينيات، مما جعل احتمال عدم استرداد السلف كبيراً جدا" (١٩٩٠: ٤٤٣).

وكانت قضية الرشوة مثالاً آخر لاستعداد الأخوين تشس لأن يفعلا أى شىء لتشغيل أسطوانات فنانيهما. وعندما أمرت لجنة فيدرالية للتجارة عدداً من شركات الأسطوانات بالتوقف عن دفع الأموال لمشغلى الأسطوانات، رفض لينارد تشس التوقيع على أمر بالتوقف والامتناع، قائلاً إنها ممارسة معتادة فى الصناعة. وعلى عكس شركات أسطوانات أخرى، كانت "تشس" منفتحة تماماً فى تعاملاتها. والواقع أن مخاطرة الشركة بشراء محطات إذاعة كان أشبه بمحاولة لترويج أسطوانات "تشس". لقد اشترت محطات فى فلنت وميشيجان وشيكاغو، وكانت الأولى تسمى WVON صوت الزنوج. وخلال عقد الخمسينيات ظلت "تشس" تبيع للسود فى المقام الأول، مع بقاء الخاصية التى تميزها وهى الطرح المنفرد.

وإذا كان هناك أى حدث تنبأ بمستقبل "تشس"، فقد كان إلقاء القبض على بيرى سنة ١٩٥٩ بتهمة انتهاكه لقانون مان(*) بنقله فتاة قاصراً عبر حدود الولاية (وكان جاك جونسون من قبله أشهر رجل أسود ينتهك هذا القانون). وكانت السوق قد تغيرت

(*) يعرف كذلك بقانون تجارة الرقيق الأبيض. وهو من صياغة نائب الينوى الجمهورى جيمس مان وأقره الكونجرس سنة ١٩١٠. ويحظر القانون نقل الإناث بالترهيب أو الترغيب بين الولايات بغرض البغاء أو غيره من الأنشطة غير الأخلاقية. وكانت الإدانة بهذه التهمة تقضى بغرامة قدرها ٥ آلاف دولار أو السجن لمدة تصل إلى ٥ سنوات أو الاثنتين معاً. وتتضاعف العقوبة فى حال كون الضحية قاصراً. (المترجم)

تغيراً ضخماً فى النصف الثانى من الخمسينيات. فكان الفنانون البيض يستحلون لأنفسهم الموسيقى السوداء، و"يجردونها من سلاحها" (حسبما قاله موراى) ويبيعونها بالملايين. وكان هناك كذلك تغير فى الاهتمام فى السوق: فقد انتشرت الأسطوانات التى تعمل لفترة طويلة، قياس ٩ بوصات أو ١٢ بوصة. ورغم طرح "تشس" مجموعات من أغنياتها، فإن الأسطوانات المعروضة منها كانت أغنيات البلوز المنفردة وكانت أقل فى تجهيزها من أن تنافس الشركات الكبرى أو حتى الشركات المستقلة الأحدث منها، مثل ""أطلانطك"" و"ستاكس" اللتين سوف نتناولهما فى الفصل التالى.

وكان ما أدى إلى استفحال مشاكل "تشس" وكل الشركات المستقلة، فيما يتعلق بهذا الأمر، هو الآثار العقابية لتلاعب الرشوة: فقد صدر تشريع جديد يمنع الشركات المستقلة من استمالة مشغلى الأسطوانات بالإكراميات، مما يقوى وضع كبرى الشركات العاملة فى صناعة الأسطوانات. وكانت الملكية المتقاطعة لوسائل الإعلام تعنى أن شركات الأسطوانات كانت لها مصالح فى الإذاعة، والتليفزيون فيما بعد. وكان بإمكانها القضاء تماماً على المنافسين الصغار. وكان رد فعل "تشس" هو التخلص من الجو العائلى وأصبحت أكثر شبهاً بالأعمال التجارية فى تعاملها مع الموسيقيين. وكان انتشار محطات الإذاعة العاملة على موجة الإف إم تعنى المزيد من الأداء العلنى. غير أنه فى الوقت ذاته كان يعنى المزيد من المقاربة النظامية للتسويق: فقد كان لا بد من إرسال حوالى ٣ آلاف نسخة ترويجية، وكان من الضرورى تنظيم الحفلات، كما كان الأمر يقتضى الظهور فى الأماكن العامة.

وكان للتليفزيون كذلك أثره. ففى سنة ١٩٥٠ كان ١٠ بالمائة من منازل الولايات المتحدة به تليفزيون. وبعد خمس سنوات قفزت النسبة إلى ٦٧ بالمائة. واستمر الاتجاه نحو الزيادة ليصبح ٩٠ بالمائة من المنازل به جهاز تلفزيون واحد على الأقل. وارتبط نمو الصناعة بذلك. ولم تكن الموسيقى الشعبية **popular music**، التى اختصرت لكلمة "بوب" **pop**، تباع على هيئة صوت وحسب، مثل الأشكال الموسيقية التى سبقتها؛ فقد كانت الصورة على نفس القدر من الأهمية، إن لم تكن أكثر. ورأى موراى بشأن "معالجة" أساليب الموسيقى السوداء لجعلها أكثر قبولاً من البيض رأى صحيح، غير أنه فاتته أهمية الرؤية. فلم تكن الأصوات التى عدلت تعديلاً بسيطاً هى وحدها ما جعل النسخ البيضاء مقبولة: فكان بإمكان المستهلكين المحتملين فى أواخر الخمسينيات رؤية الفنانين وهم يؤدون أغنياتهم. وعندما رأى بات بون الأسلوب الأبيض ينتشر، شعر بالرضا إذ شعر بالراحة عندما وجد أنه من الواضح أن أغنية ليتل ريتشارد **Long tall Sally** أكثر جاذبية من منظر ليتل ريتشارد نفسه وهو يشق طريقه خلال أغنياته.

وقد يبدو نجاح بيرى التجارى محيراً، إذا ما نظرنا إليه فى ضوء ذلك. ولكن لنتذكر أن بيرى كان مغنياً ريفياً وينتمى إلى المناطق الجبلية النائية، ولذلك كان أسلوبه وقاموسه مختلفين تمام الاختلاف عن أسلوب وقاموس فنانى البلوز. وكانت بشرته فاتحة وشعره مفروداً (بطريقة كيميائية). وهو يكشف فى سيرته *الذاتية* التى نشرها سنة ١٩٨٧ عن الطريقة التى كان يتم بها رش صوره الفوتوغرافية الترويجية بحيث تعطى انطباعاً بأنه أبيض، وكيف كان منظمو الحفلات فى كثير من الأحيان يستأجرونه بناء على هذا الافتراض. وعلى شاشة التليفزيون مكّن الماكياج بيرى من أن يبدو أبيض، رغم أنه كان يرى بعض أغنياته الأصلية وقد استولى عليها البيض. وقد أخذت أغنية بيتش وبويز **Surfin' USA**، على سبيل المثال، الكثير من أغنية بيرى **Sweet little sixteen**.

وباعتبار بيرى أحد أعمدة شركة "تشس"، فقد صار مرادفاً لها. وحالت مشاكله القانونية دون تغلب الشركة على السوق المتغيرة.

وكانت الستينيات وقتاً عصيباً بالنسبة لشركة "تشس"، التى استمرت فى إنتاج البلوز ذات الأسلوب القديم بدلاً من تجنيد التغيرات الجديدة التى كانت فى سبيلها لأن تكون شعبية. وفى عرض من الاستسلام الرمزى، باع الأخوان شركتهما لشركة بكاليفورنيا اسمها "جنرال ريكوردنج تيب" بعشرة ملايين دولار. وفى سنة ١٩٦٩ كان ذلك مبلغاً كبيراً لشراء شركة مستقلة متعثرة. وكانت هناك عوامل أخرى ساهمت فى ذلك، مثل حالة قلب لينارد السيئة ومعاركه مع منظمة جيسى جاكسون ومركزها شيكاغو، وهو ما دفع تشس إلى توظيف المزيد من الموظفين السود. وكانت محاجة جيسى جاكسون (وهى ما تزال كذلك بالنسبة لتلك المسألة) هى أن الشركات التى تحقق مكاسب من موهبة السود، سواء أكانوا نجوم رياضة أو فنانين، عليها أن تعين وترقى المزيد من السود الذين وراء الكواليس. وحاول تشس احتواء مطالب جاكسون، غير أنه اعترف قائلاً: "كان سيصبح من الصعب أن تكون رئيساً أبيض فى صناعة سوداء" (ورد فى جولكن، ١٩٨٩: b٢٨).

وبعد سنة من البيع أصيب لينارد بنوبة قلبية وهو يقود سيارته وتوفى فى حادث نجم عنها. وبعد فترة قصيرة من وفاته، فصلت "جنرال ريكوردنج تيب" كل العاملين فى "تشس" الذين أعيد توظيفهم بعد الشراء. وترك فيل تشس الشركة سنة ١٩٧١، وكذلك فعل ابن لينارد. ونقلت "جنرال ريكوردنج تيب" ستوديوهات "تشس" من شيكاغو إلى نيويورك. ورأى كثيرون أن ذلك أشبه بنقل *الفاتيكان إلى ميلانو*، ولم يكن مستغرباً بالنسبة لأحد أن أغلقت الشركة سنة ١٩٧٩. وانتقل كتالوج "تشس" - وهو لا يزال

يحظى بالاحترام - إلى شركة "شوجر هيل" ثم إلى "إم سى إيه". وانتقل مدى ووترز إلى شبكة "سى بى إس" وكان له العديد من الألبومات الناجحة حتى وفاته سنة ١٩٨٣. ومر تشاك بيرى بظروف صعبة عقب خروجه من السجن، غير أنه تمتع فى سنة ١٩٧٢ بأنجح أسطوانة من الناحية التجارية فى حياته، وهى أغنية جديدة مزدوجة المعنى بعنوان My ding-a-ling كانت أبعد ما تكون عن أغنيته القوية Roll over Beethov-en وأغنية Johnny B. Goode.

وهناك إجماع على أن لينارد كان هو المحرك الأول لشركة "تشس"، بينما كان فيل يتولى إدارة الشركة وفروعها، مثل تشيكر. وحيث لامه البعض على أنه مدير حاد، احترمه آخرون باعتباره مروجاً لا يكل للثقافة السوداء، فليس هناك من ينكر ضخامة أثره. وكان تصميمه على التمسك بقالب "خالص" من البلوز، مقابل الأغنيات الروحية الأكثر تأثراً بالجوسبل التى قدمها نظراؤه فى شركات مثل "أطلانطك"، أحد أسباب سقوطه. ولكن منجزات "تشس" خلال الأربعينيات والخمسينيات كبيرة. وفى الوقت الذى كانت فيه صناعة الأسطوانات احتكار قلة مقسم بين ست شركات كبرى، كانت تنتج الموسيقى إلى حد كبير عن طريق البيض ومن أجلهم هم وحسب، كان لا بد للشركات الإقليمية الصغيرة مثل "تشس" أن تفشل. وصعَّب تشس الحياة على نفسه بجعل منتجاته الرئيسية مناسبة لأذواق الأمريكيين الأفارقة، الذين جعلهم حجمهم بالنسبة لعدد السكان ودخولهم المتدنية غير جذابين لمعظم المستثمرين.

وما من شك فى أن تشس كان يعمل من أجل مصلحته؛ ولكنه بجمع الريش فى عشه خلق فرصاً للعازفين السود، وكان أول من اهتم بموسيقاهم، كما ساعد على تشكيل تلك الموسيقى لتصبح منتجاً ثقافياً. وكافح تشس من أجل المصداقية، غير أنه كان على استعداد تام لأن يشق طريقه خلال تعقيدات الإنتاج فى مسعى لأن يحصل على ما كان يشعر أنه الجودة. ويشير التاريخ إلى أن حدسه خدمه خدمة كبيرة: فإن أسماء أغنيات "تشس" تشكل صندوق الكنز. وهو يذكرنا كذلك بالحذر فى محاولة تحديد أى من دوافع تشس يعلو فوق ما سواه - هل هو بحثه عن موسيقى ذات أهمية أم مصلحته الذاتية؟ أو إذا ما كان ذلك سؤالاً فى محله تماماً أم لا؟

إن التمييز بين الأمرين يفترض أنه كان هناك شىء ما وراء مشروع تشس: أى ثقافة محضة خالية من المصالح التجارية. لقد فقدت أغانى البلوز وما تلاها من أغان مصداقيتها بمجرد دخولها بالأسطوانات الشمعية الكبيرة وأصبحت نسخاً مزيفة أُنتجت من أجل تحقيق الأرباح؛ وهى فى هذه الحالة أرباح البيض. وهذه إحدى المحاجات على أقل تقدير. والمحاجة الأخرى هى أنه ربما بقيت البلوز باعتبارها ثقافة

حية، حيث كانت غنية بالدلالات بالنسبة للفنانين والجمهور على السواء، قبل الغارات التى شنها الأخوان تشس ومن على شاكلتهما. غير أنها لم تكن أقل مصداقية أو غنى أو دلالة نتيجة لأنها أصبحت سلعة من السلع: فقد كانت مختلفة وحسب.

والتقى تشس فى نقاط عديدة من حياته العملية بشخصيات كانت أشبه بموصلات البرق فى تلك الأوقات، حيث كان كل منها ينقل تيارات أو ديناميكيات اجتماعية خاصة بالعصر. وقد سبقت الإشارة إلى تعاملاته غير الأمينة بعض الشىء مع آلان فْريد؛ ويستحق دور فْريد نفسه فى تطوير الثقافة السوداء قدراً أكبر من الاهتمام. وكذلك دور سام فيلبس، صاحب "صن ريكوردز"، وهى شركة مستقلة أخرى كانت تربطها صلات بتشس. وفى الستينيات أصبح تشس يقدم العون لكثير من المؤسسات والقضايا، ومن بينها "مؤتمر القيادة المسيحية الجنوبية". وكان يعلق حول مكتبه فى شيكاغو صوراً لنفسه مع زعيم هذه الحركة مارتن لوثر كنج. وسوف نتناول أدوار هذه الشخصيات الثلاث فيما يلى.

• • •

لا يظهر آلان فْريد على أية قائمة خاصة بالتأثيرات العظيمة على الثقافة السوداء، غير أننا نراه ونسمعه فى كل مكان. وقد اتهمه من يقللون من شأنه بأنه يخدم نفسه وبأنه يستغل السود؛ غير أن آثار عمله على الترويج للموسيقى السوداء لا شك فيها.

فى وقت ما من أوائل الخمسينيات، لاحظ صاحب محل أسطوانات فى كليفلاند أن زبائنه البيض الشباب يتزايد إقبالهم على "أسطوانات الأجناس" التى تحمل أغانى لفنانين مثل لافيرن بيكر وأيفورى جو هنتر وغيرهما على المسجلة على أسطوانات المستقلة مثل "تشس". ذكر الرجل ذلك لفْريد، وكان وقتها مشغل أسطوانات فى محطة الإذاعة المحلية WJW. وكانت هناك نماذج منعزلة من مشغلى الأسطوانات البيض الذين يذيعون موسيقى سوداء؛ وكان من بين هؤلاء زينا سيرز بمحطة WGST المملوكة لولاية جورجيا، وكان هنتر هانوك المقيم فى لوس أنجلوس واحداً آخر. وبدأت محطة فْريد Moondog Show فى إدخال الموسيقى السوداء فى برامجها مما كان له أثر طيب: فقد ارتفعت تقديرات البرامج وتدفقت أموال الرعاية على محطته. وكان المال ترياقاً مفيداً للتهديدات التى كان يتلقاها لأن أصبح بين عشية وضحاها "محباً للزنوج".

ويؤكد فْريد على أنه فى تلك المرحلة "اخترع" مصطلح الروك أند رول فى محاولة لتجنب الاتهامات بأن محطته "محطة موسيقى الأجناس"؛ كما أنه رفض كذلك الريذم أند بلوز الذى كان وقتها مصطلحاً سائداً، وكان تلطيفاً بحق. وقد أوضح فيما بعد أن

الفعل **rock** [يهز] أو الفعل **roll** [يدحرج] كانا مصطلحين شائعين للجنس فى مفردات أغانى البلوز؛ وهو أمر مفترض، كما فى **rock me, baby/rock me all night long** و**he stole that diamon ring/for some of Betty's jelly roll**. ومن ثم كان لتلك التركيبة دلالة تزيد بعض الشىء بالنسبة لمن يألفون هذا القالب عمن لا علم لهم به من البيض. ومن المثير للاهتمام أن الروك أند رول، فى حال قبولنا لهذه الصورة من أصول المصطلح، كان يشير إلى الموسيقى السوداء دون سواها؛ وخلال بضع سنوات كان السود قد أُخرجوا أو كادوا من هذا القالب.

انتقل فْريد إلى محطة إذاعة **WINS** فى نيويورك سنة ١٩٥٤، حيث غير اسم برنامجه الذى يذاع من السابعة إلى الحادية عشرة مساءً إلى **Rock'n'Roll Party**. وكان يشغل نفسه فى غير ذلك الوقت بتنظيم الحفلات الموسيقية. وكان الفصل العنصرى لا يزال قائماً وكانت الحفلات الموسيقية التى كان جمهورها خليطاً مدانة من العنصريين المتشددين فى كليفلاند، وكانت مدينة فى الغرب الأوسط مفصولة عنصرياً. وكان ما أحدثه من أثر هو إلغاء الفصل العنصرى بين الجمهور، حيث اجتذب إلى برامجه الإذاعية وحفلاته الموسيقية كلاً من السود والبيض، وإن لم يكونوا بأعداد متساوية. فقد سعى فْريد إلى استمالة البيض: إذ كان هناك الكثير منهم وكانت لديهم أموال أكثر. وإذا كانوا يطربون للموسيقى السوداء وكان لفْريد اتصال بها، فقد جعل ذلك الحس التجارى الجيد يساير السوق.

وليس واضحاً إن كان ما حرك فْريد هو شىء سوى الربح أم لا. ويبدو أن تورطه فى فضيحة الرشوة سنة ١٩٦٢ يؤكد حبه للمال. ويصور فيلم فلوين متروكس **American Hot Wax** سنة ١٩٧٨ فْريد على أنه راع للموسيقى السوداء يحب عمل الخير، وإن كانت به بعض العيوب. وكان سقوطه نتيجة لسعى منظم من جانب الجماعات المحافظة لتشويه سمعته. ويعيد الفيلم، الذى يركز على رد الفعل العدائى لوجود فْريد فى نيويورك، تصوير فترة كان ينظر فيها إلى احتضان الموسيقى السوداء على أنه انحدار فى اتجاه النزعة البدائية. واتخذ الهجوم على الموسيقى طابعاً شخصياً وصنف فْريد على أنه الجانى. وفى سنة ١٩٦٠ اتهم بالرشوة التجارية؛ إلا أنه دفع ببطلان الدعوى. ولكن تعقبه لم يتوقف، وفى سنة ١٩٦٤ أقر بالتهمة الموجهة إليه فيما يتعلق بالتهرب من دفع ضريبة الدخل. ومات فْريد معدماً فى العام التالى.

وإذا تركنا الدوافع جانباً، فليس هناك من ينكر أهمية توليفة فْريد: فهو رجل أبيض، له معجبوه البيض، ويذيع موسيقى سوداء. وقد رفض إذاعة النسخ التى يغنيها البيض من الأعمال التى كانت فى الأصل سوداء، ووصف من يفعلون ذلك من مشغلى

الأسطوانات البيض بأنهم "معادون للزنوج". ولكنه من إجحاف التاريخ أن ينسب إليه، وليس إلى سواه من مشغلى الأسطوانات الذين تخصصوا فى الموسيقى السوداء، فضلاً عن أنه وحده أكثر ناقلى الثقافة السوداء إلى جماهير التيار العام تأثيراً.

كان روفوس توماس يذيع أغنيات البلوز والجوسبل فى إذاعة **WDIA** فى ممفيس منذ الأربعينيات، وهو بذلك له حق القول بأنه أو مشغل أسطوانات أسود يذيع موسيقى سوداء لمستمعين سود؛ إذ كان الاهتمام بالموسيقى السوداء محدوداً بين البيض المحليين. وكانت إذاعة **WDIA** تعرف بأنها "المحطة الأم للزنوج". وكان توماس فى بعض الأحيان صاحب سبع صنائع: فهو فنان فودفيل تحول إلى منتج وكشاف للمواهب، كما أنه سجل **Bearcat** لشركة أسطوانات "صن" سنة ١٩٥٣ وحقق نجاحاً عالمياً عدة مرات، خاصة بأغنيته **Walkin' the dog** سنة ١٩٦٢ على أسطوانة لشركة "ستاكس". وكان توماس عاجزاً عن كسب ذلك النوع من القبول الذى يحظى به مشغلو الأسطوانات البيض فى تلك الفترة.

ويسمى ماربى مشغلى الأسطوانات "حراس بوابات السوق"، ولهذا السبب لا بد أن نؤكد أهمية فْريد وغيره بالنسبة لنمو صناعة الثقافة السوداء. وكان إقناع مشغلى الأسطوانات بأن عليهم إذاعة أسطوانة ما أمراً له أهميته بالنسبة لنجاح الأسطوانة. وكان تداعى الآثار يعنى أن محطات عديدة فى أنحاء الولاية، وربما على المستوى القومى، قد تذيع الأسطوانة كذلك. وكانت الإذاعة على الهواء فى الأسواق الكبيرة، مثل نيويورك ولوس أنجلوس وشيكاغو وفيلادلفيا، يمكن أن تحدث فرقاً فيما تحققه أى أسطوانة من نجاح أو ما يلحق بها من فشل. وهكذا فإن المائة شركة المستقلة المنتشرة فى أنحاء البلاد، وكانت جميعها تتنافس من أجل الحصول على نصيب من كعكة متناهية الصغر، كانت تعتمد على ما يقدمه لها مشغلو الأسطوانات من خدمات.

وكان يملك محطة توماس، **WDIA**، اثنان من المستثمرين البيض هما بيرت فرجسون وجون بيبر، اللذان قررا سنة ١٩٤٨ تحويل محطة متعثرة للموسيقى الريفية إلى محطة متخصصة فى "موسيقى الأجناس"، التى سرعان ما أصبحت الريذم أند بلوز. ووظفت المحطات مجموعة مختلفة من مشغلى الأسطوانات شملت نات دى - الذى كان يعرف قبل ذلك باسم البروفيسور ناتانييل د. ويليامز - وموريس هولبرت الابن - وكان يعرف كذلك باسم موريس ذا مون مان. وقبل أن يصبح رايلى ب. كنج خبير البلوز ب. ب. كنج، كان مشغل أسطوانات فى محطة **WDIA**، وكان يستغل برنامجه الإذاعى للإعلان عن أعماله.

وتفاخرت محطة أخرى فى ممفيس بديوى فيلبس الذى اكتسب، شأنه شأن فْريد،

صفة "محب الزنوج": فهو مشغل أسطوانات أبيض يذيع موسيقى سوداء. وأنشئت محطته WHBG نتيجة لنجاح محطة WDIA. وكانت مفارقة فيلبس هى أنه، مع كونه أبيض، استطاع أن يحقق نجاحاً فى عمل ما ، فيما يكاد يكون أسلوباً شبيهاً بالعروض المستزنجة، حتى وإن كان يحاول أن يبدو أسود.

وكانت ستوديوهات "صن" فى ممفيس أشبه بورشة السبك فى أحد المصانع، حيث كانت خامات أغانى البلوز والجوسبل والأغانى الريفية والروكابيلى(*) تصهر وتحول خلاصاتها إلى أسطوانات. والمشروع الأصلى بدأه سنة ١٩٥٠ سام فيلبس الذى افتتح ستوديو صغيراً لتسجيل أغنيات فنانى البلوز الجنوبيين، مثل هاولن وولف وجونيور باركر، وكان وقتها يبيع التسجيلات لشركات مثل "تشس". وبعد ثلاث سنوات قرر فيلبس ترويج تسجيلاته وتوزيعها باسم شركة "صن".

ويعتبر فيلبس من الناحية الفنية انتقائياً كبيراً لم يكن يعترف بأية تقسيمات، وكان يحث فنانيه على مزج أكثر ما يمكنهم من العناصر فى موسيقاهم. فعلى سبيل المثال، كانت أغانى البلوز الجنوبية التقليدية تتحاشى أنواع الجيتار الكهربى والطبول، التى كان فيلبس يريدها فى أسطواناته. بينما كان فنانو البلوز يفضلون كثيراً النقر وضرب الأرض بالقدم، مثلما كان حال جون لى هوك (الذى أصر على ذلك خلال حياته الفنية). ويشير ديف روجرز فى كتابه Rock'n'Roll إلى أن "بلوز ممفيس كانت خشنة وشجاعة – وبقيت بجانب الموسيقى الريفية البيضاء. وكان بعض عازفى الموسيقى فى سبيلهم لخلط الاثنين معاً وشجعهم فيلبس على الغناء والعزف بطريقة أكثر خشونة" (١٩٨٢: ٣٦).

وكان لدى فيلبس فى الغالب فنانون سود، غير أنه معروف أنه كان يهفو إلى أى فنان يمكنه الجمع بين الصفات التى كان ينشدها فى الستوديو بصورة مقبولة فى السوق البيضاء. وكثير ما نقل عنه قوله: "لو أمكننى أن أجد رجلاً أبيض لديه الصوت الزنجى والإحساس الزنجى، لكان فى مقدورى كسب مليار دولار." وفى سنة ١٩٥٤ سجل أغنية كتبها فنان البلوز أرثر "بيج بوى" كرودب من غناء مغنى بلوجراس(**) أبيض. وكانت النسخة التى غناها إلفيس بريسلى من أغنية That's all right mama أول أغنياته الفردية، وكانت بطبيعة الحال نقطة البداية لحياة فنية ذات أبعاد تاريخية. وكانت أغنية بريسلى Lawdy Miss Clawdy إعادة تسجيل لأغنية فردية للويد برايس.

(*) قالب من قوالب موسيقى البوب يجمع بين ملامح الروك أند رول والموسيقى الريفية. (المترجم)

(**) نمط من أنماط الموسيقى الشعبية نشأ فى جنوبى الولايات المتحدة وكان عادة ما يعزف على البانجو والجيتار ويتميز بإيقاعاته السريعة وارتجاله الذى يشبه ارتجال الجاز. (المترجم)

وكانت Hound dog نسخة منقحة من أغنية ويلى ماى "بيج ماما" ثورنتون على أسطوانات "بيكوك"، وكانت الأغنية رقم واحد فى قوائم "سباق الأغنيات" سنة ١٩٥٣. وكان فى الأصل أغنية بلوز تعبر عن سورة امرأة تلقى رجلاً يعيش على مال النساء خارج بيتها. وقد نسخ Hound dog فنانون آخرون، بيض وسود، ودفعت هذه الأغنية روفوس توماس إلى أغنية Bearcat (رداً على Hound dog)، وهى أغنية مدوية حققت أرباحاً كثيرة كتبها فيلبس؛ وكان دويها من الشدة بحيث جعل دون روبى، صاحب "بيكوك"، يقاضيه لانتهاكه حقوق الملكية. (وسوف نغطى موضوع روبى وشركة "بيكوك" فى الفصل السادس). وسواء أنظرت إلى بريسلى على أنه متطفل على الموسيقى السوداء أم اعتبرته شخصاً أثار اهتماماً عالمياً بها، فما من شك فى حقيقة أن فيلبس وضع مفهوماً محيطاً مدهشاً فى إحاطته: فهو الفتى الأبيض الذى يتمتع بشكل وسلوك جيمس دين ومارلون براندو، ولكنه يغنى بعاطفة ووترز وهوكر.

ويقول جريل ماركوس: "تغيرت الشركة بظهور إلفيس. فقد كادت البلوز أن تختفى اختفاء تاماً؛ فقد استغل فيلبس الفرصة الأساسية، التى كانت تعنى الفتيان البيض الذين يمكنهم غناء الروك الريفى" (١٩٧٦: ٢٥٩). وترك إلفيس "صن" سنة ١٩٥٥، حيث دفعت "آر سى إيه" لفيلبس ما كان وقتها مبلغاً ضخماً، وهو ٣٥ ألف دولار، مقابل الجزء غير المستغل من عقد إلفيس. وظل فيلبس يحقق أرباحاً كبيرة من وراء فنانين بيض كثيرين، مثل روى أوربيسون وجيرى لى ليويس.

بدأ آيك تيرنر العمل ككشاف لدى فيلبس. وقد بدأ تقديم العروض بفريقه "ريذم كنجز"، الذى أصبح فيما بعد "آيك أند تيرنر ريفيو"، حيث كانت الفكرة أن "تينا" مغنية أولى يتم تغييرها بدلاً من أن تكون شخصية واحدة. وأصبحت آنى ماى بولوك واحدة من تلك التينات واستمرت بالاحتفاظ بالاسم بقية حياتها الفنية الشهيرة. إلا أن حياة آيك العملية كانت أقل شهرة بكثير: فبعد عدد من الأغنيات الناجحة، غنت تينا River deep, mountain high ثم تركت الفرقة بعد ذلك. وجرف التيار آيك بعيداً، حيث أمضى مدة عقوبة فى السجن بسبب الهيروين ثم عاد إلى الفن وحقق قدراً متواضعاً من النجاح. واعتبر تسجيله لـ Rocket 88 التى سبق ذكرها علامة فى حياته.

ويعتقد البعض أن آيك تيرنر دمر نفسه بشرب الخمر وإدمان المخدرات. وربما حال ضربه المزعوم لتينا فى تحقيقه للنجاح. غير أن هناك أسباباً أخرى أكثر جلاء وراء تفوق بريسلى وغيره من المقلدين البيض، مثل جين فنسنت وإيدى كوكران وجيرى لى ليويس (الذى عمل مع فيلبس فى شركة "صن")، عليه وعلى مجموعة من العازفين

السود الآخرين الذين كانوا يدمجون الأصوات الريفية الجبلية الخاصة بالجنوبيين البيض مع البلوز.

وكغيرها من الشركات المستقلة، تعثرت "صن" فى الستينيات. فبينما أكدت الشركات الكبرى هيمنتها، اضطر الكثير من الشركات الصغيرة لبيع كتالوجاتها أو إلى مجرد الخروج من الساحة. وثبت كذلك أن شعبية الفرق البريطانية فى أنحاء الولايات المتحدة كانت هى الأخرى مشكلة من المشاكل. إذ كان لدى القليل من الشركات المستقلة ما يكفى من المال لتوقيع عقود معها؛ بينما توفر ذلك للشركات الكبرى. وخرج فيلبس وحول انتباهه إلى سلسلة فنادق "هوليداى إن" التى كانت جديدة وقتها.

رغم كل هذه القسوة، كان لينارد تشس باراً فيما يتصل بمنظمات الأقليات. فقد أعطى بسخاء لجهود "رابطة إسرائيل" و"لجنة شباب شيكاغو" و"الاتحاد القومى لتقدم الملونين"، التى كان عضواً مدى الحياة فيها. ومنحته "عصبة شيكاغو الحضرية" لقب "رجل العام" لسنة ١٩٦٦ لجهوده الخاصة بـ"تحقيق الفرص المتكافئة والنتائج المتكافئة للزنوج وغيرها من الأقليات فى هذه المدينة". واستخدم تشس وسيلة إذاعة **WVON**، التى كان يمتلكها، للترويج للاكتفاء الذاتى بين الأمريكيين الأفارقة. وذات يوم قال لمستمعه راجياً: "لا تتراجع وتنتظر الحصول على زجاجة حليب. إنك مثلك مثل الشخص الذى بجوارك." ويبدو هذا غير متماش مع تلك القصص الكثيرة التى يرويها عازفو "تشس" الذين زعموا أنه خدعهم فيما يتصل بحق الأداء العلنى؛ فقد كان تأويلهم لأفعاله يتسم بالتهكم: إذ إنه كان يحصل على قدر كبير من الدعاية مقابل أعماله الخيرية.

ومازلنا بحاجة إلى أن نستقر على رأى فيما يتعلق بحقيقة أن تشس كان مهاجراً يهودياً فى مجتمع يلتزم من الناحية الرسمية بأن يكون بوتقة العالم، ولكنه من الناحية غير الرسمية قدر ساحرة تظهر فيه الفقاقيع عندما يغلى. وقد بلغ درجة الغليان فى الستينيات عندما شهدت كل مدينة من المدن الكبرى بالفعل أحداث شغب. وقبل ذلك تصاعدت مقاومة عدم المساواة العنصرية تصاعداً مطرداً. وباعتبار تشس أحد رعاة مؤتمر "القيادة المسيحية الجنوبية"، فقد التقى بقائده مارتن لوثر كنج. ومهما كانت دوافعه، فربما خلقت لديه تجاربه الخلفية الخاصة بالهجرة ومعاداة السامية وحياة الجيتو ألفة تجاه الظرف الاجتماعى للسود. وعندما سافر تشس إلى شيكاغو سنة ١٩٢٨ كان جزءاً من تحرك ديموغرافى فى اتجاه المدن الشمالية فى الولايات المتحدة

الأمريكية. وبحلول سنة ١٩٣٠ كان ما يربو على المليونى أسود من الجنوب قد هاجروا للشمال بحثاً عن العمل وعن مسكن أفضل. وسميت تلك بالهجرة الكبرى.

وربما وجد السود الجنوبيون والأوروبيون الشرقيون على السواء وظائف كعمال عاديين وعمال شبه مهرة فى مصانع التعبئة، ومصانع الصلب والسيارات. وعمل الكثيرون من المهاجرين اليهود وأبناؤهم فى تجارة المنسوجات. وأنشأ آخرون، مثل تشس، أعمالهم التجارية الخاصة؛ وهى ممارسة ساهمت فى رسم النمط المقولب القديم لليهودى باعتباره مهتماً بمصلحته هو ونزَّاعاً إلى التملك، إن لم يكن مستثمراً بخيلاً على استعداد دائم لاستغلال الآخرين لتحقيق الربح.

والمقارنات بين الشتاتين اليهودى والأسود مذهلة. فالجماعتان كلتاهما لهما تاريخان ملحميان مما فرض عليهما من ضياع الجذور، كما أنهما تفرقتا فى أنحاء الأرض، وحرمتا من الحريات المدنية وتعرضتا لعنف مقيت. وفى الولايات المتحدة، كان رد الفعل اليهودى اعتباراً من الثلاثينيات هو إقامة الإمبراطوريات التجارية، وهو ما أسفر عما نراه فى الشركات الإعلامية، وصناعة السينما وغيرها من المؤسسات التى برز فيها اليهود. وكان ما أحرزوه من تقدم يتم فى الخفاء. وكانت حركة الحقوق المدنية هى الأمر الأكثر درامتيكية الذى أدى إلى الانهيار القانونى لمبدأ "منفصلون ولكن متكافئون".

وفى ١٧ مايو ١٩٥٤، وقبل شهرين من تسجيل إلفيس لأغنية **That's all right mama**، أصدر إيرل وارن قاضى المحكمة العليا الأمريكية حكماً أحدث تحولاً فى أمريكا الشمالية: "توصلنا بإجماع الأصوات إلى أنه لا مكان لمبدأ 'منفصلون ولكن متكافئون' فى مجال التعليم العام." وكانت قد مرت ١٦٤ سنة على وضع المبدأ الذى يقف وراء الفصل العنصرى، وفى تلك الفترة كانت الولايات المتحدة بها أمتان، كل منهما لها منشآتها ومؤسساتها وثقافاتها. وكانت قضية "براون ضد مجلس تعليم توبيكا" قد مثلت تحدياً لذلك المبدأ من خلال المحاكم، حيث أصرت على أن المدارس المنفصلة غير دستورية وغير متكافئة فى أساسها. وما إن صدر الحكم حتى مهد الطريق لوضع نهاية للنسخة الأمريكية من النظام الطبقى. ولكن الفرحة لم تدم. ولم تكن السرعة التى تم بها إلغاء الفصل العنصرى فى المدارس بطيئة ومثيرة للأسى وحسب، بل كان رد فعل البيض، وخاصة أبناء الولايات الجنوبية، من الحدة بحيث جعل الكثيرين يتساءلون إن كان القرار نعمة مثلما بدا أم لا.

وشملت قائمة الفظائع التى أعقبت براون قتل ايميت تيل ابنة الرابعة عشرة بالأسلاك الشائكة سنة ١٩٥٥. وفى العام نفسه، رفضت روزا باركس، وهى امرأة

سوداء، التخلى عن مقعدها فى أتوبيس مفصول عنصرياً فى مونتجمرى بولاية ألاباما، وهو ما فجر برعونة سلسلة من الأحداث أدت إلى حركة الحقوق المدنية، وإلى إقرار تشريع الحقوق المدنية فى نهاية الأمر. وأثار الحدث الأمريكيين الأفارقة المحليين لدرجة أنهم وضعوا "الاتحاد القومى لتقدم الملونين" فى الصورة ونظموا مقاطعة للأتوبيسات. وكان البيض مصدر أى عنف وقع هناك. وفى ديسمبر ١٩٥٦ أمرت المحكمة العليا مونتجمرى بإلغاء الفصل العنصرى فى الأوتوبيسات؛ وكان ذلك انتصاراً أعطى قوة دفع لحركة قامت على أمر واحد ولكنها سرعان ما وسعت مجالها.

وخلال شهر نظم القساوسة السود من مختلف المدن مؤتمر "القيادة المسيحية الجنوبية:، وفوضوا كنج لتنظيم حملة قوية للمطالبة بقدر أكبر من المساواة. وكرر السود فى أنحاء الولايات المتحدة الاستراتيجية التى سعوا وراءها فى مونتجمرى: فمارس السود العصيان المدنى كوسيلة للإعلان عن مطالبة، متأسين فى ذلك بمارتن لوثر كنج – الذى تأسى بدوره بغاندى. وقد نظموا الاعتصامات والمسيرات؛ وكان الهدف من ذلك عرض حالهم دون اللجوء إلى العنف.

وأوضحت شدة المقاومة البيضاء لدعاة الحقوق المدنية أن العنصرية ليست ذلك النمط من الظاهرة الذى سيختفى نتيجة للتشريع. وقد ضمن لها وضعها كجزء من الثقافة الأمريكية الشمالية البقاء لفترة طويلة. فقد كان هنا الكثير جداً من البيض، وخاصة فى الجنوب، يلتزمون التزاماً قوياً بوجهة النظر التى تقول عن الوضع الصحيح للسود فى الأراضى الزراعية. على أساس أن وجودهم هناك كان فى بادئ الأمر دليلاً على المشيئة الإلهية أكثر منه على جشع البيض الطماعين. ولم تكن العنصرية مجرد وسيلة لتبرير القهر الذى تعاظم فى الجنوب: بل كان هناك إيمان لا يتزعزع بأن عدم المساواة العنصرية جزء من مصير الأنجلو سكسونيين الجلى الواضح. وكان تشريع الحقوق المدنية من هذا المنظور نوعاً من الانحراف. ولا بد من مقاومة تضميناته.

وكانت حالة الفنانين السود تشترك فى أمور كثيرة مع وضع السود كافة: فهم مهمشون ومحرومون من الوصول إلى ثقافة التيار العام. وحتى عندما زادت شعبية الموسيقى السوداء بصورة كبيرة فى منتصف الخمسينيات، أدخل عليها الفنانون البيض تعديلات فى كثير من الأحيان. واعتباراً من الستينيات وحسب، وبعد إقرار قوانين الحقوق المدنية، أصبحت الموسيقى السوداء، وخاصة تلك التى يؤديها فنانون سود، يشاد بها إشادة حقيقية باعتبارها شكلاً ثقافياً مشروعاً. ولكن خلال الخمسينيات، عندما كان تشس وفيلبس وفْريد وغيرهم ينشرون الموسيقى ذات الأصول السوداء بأساليبهم الخاصة، كانت أمريكا ـ حسب عنوان أندرو هاكر ـ "أمتين". وكان

انفصالهما بصورة لا تجعل أحداً يدرك أن البيض يمكن أن يتسامحوا مع الثقافة التى ينتجها "جنس" أدنى بصورة جلية ويميل إلى الدونية فى كل جوانب الحياة المتحضرة، ناهيك عن تذوقها.

ولم تقض قوانين الحقوق المدنية على العنصرية. ولم يكن كنج من السذاجة بحيث يظن أنها ستقضى عليها. فكما قال ذات يوم : "ربما لا يمكنك وضع تشريعات للأخلاق.. ولكن يمكنك تنظيم السلوك" (ورد فى ويليامز، ١٩٨٧: ١٦٨). وعندما اغتيل سنة ١٩٦٨، ترك وراءه غيره يبحثون عن الصلة الخفية بين الأخلاق والسلوك. ولكن فى السنوات القليلة الأخيرة من حياته، تمكن كنج من مشاهدة ما يشبه الذكاء غير المتحامل. فقد نظر إلى الأمريكيين السود على أن لهم تعبيراً ثقافياً كان ينظر إليه فى يوم من الأيام على أنه حال دون انخفاض القيمة الذى كان قد قوض دعائم موسيقاهم الأخرى. وكان ذلك أمراً يحظى بالترحيب، لولا نظرات الاحتقار أو الغمز واللمز أو همهمات السخرية: فقد كان مقالاً صادقاً، يتسم بالشاعرية السامية التى تتمتع بقوة ماحقة. وكانت حيويتها التى ميزتها تغيب دائماً عن البيض. ومهما جدوا فى سعيهم لمحاكاتها، فإنهم لم يتمكنوا فى أحد الأيام من الوصول إلى توليفة المقدس والدنيوى التى باتت تعرف بموسيقى السول. وكون تلك الموسيقى منتجاً فطرياً بحق يجمع بين أغانى الجوسبل الروحية ودنيوية البلوز أم غير ذلك أمر موضع تساؤل؛ ذلك أن هناك دليلاً على أن موسيقى السول خضعت لتدخلات بيضاء مهمة خلال خلقها.

الفصل الخامس

مسلح تسليحاً تاماً

تصوروا هذا: ثلاثة رجال، أحدهم تركى وثانيهم يهودى وثالثهم أمريكى أفريقى، يتجهون بالسيارة جنوباً إلى لويزيانا فى أواخر الأربعينيات. يصل هؤلاء الرجال إلى نيو أورليانز، حيث يتجاهلون اللافتات المكتوب عليها "الملونون فقط" - مما كان يعرضهم للخطر فى بعض الأحيان - ويدخلون المحال التى تذيع الموسيقى من خلال الجيوكبوكس، والبارات، والمراقص، وصالات البلياردو، وأى مكان يسمعون فيه موسيقى. وبدون أى ترتيب، يجلسون ويصغون بانتباه إلى عازفى البيانو المرتجلين مثل هنرى رولاند بيرد، أو بروفيسور لونجهير كما اشتهر، وبلايند ويلى ماكتل، الذى كان يغنى البلوز وفى بعض الأحيان الأغانى الدينية منذ العشرينيات. ليست هناك طبول، ولا جيتار كهربائى: ففنانو البلوز هنا يدقون بأقدامهم للحفاظ على الإيقاع؛ كما أنهم ينقرون أوتار جيتارهم بدلاً من مداعبتها. ويصدر عن هؤلاء العازفين صوت خفيض عميق. الرجلان الأبيضان سيحاولان إقناع بيرد وماكتل وغيرهما من عازفى بلوز المستنقعات بالتسجيل لشركة الأسطوانات الوليدة الخاصة بهم. وسوف يكون نجاحهم فى سحبهم بعيداً عن الماء أساساً لمشروعهم العظيم: وهو إنشاء شركة أسطوانات تقوم على الموسيقى السوداء. وفى تلك الأثناء، يسجل الرجل الأسود ملاحظات وهو يستمع للموسيقى: فمهمته هى العثور على طريقة لنقل ما هو فى الأصل قالب موسيقى شفاهى إلى الورق. وسوف يدون موسيقى التسجيلات التى تتميز بعفويتها ولا يقيدها شىء ثم يعيد خلقها بعد ذلك. وسوف تعرف المحصلة النهائية لجهود هؤلاء الرجال الثلاثة وفنانيهم بموسيقى السول.

●●●

كانت شركة "أطلانطك" محورية فى إرساء احترام الموسيقى السوداء؛ وأقصد بذلك الاحترام التجارى. فبإنشاء شركة أسطوانات مستقلة متخصصة فى الموسيقى التى ليست خفية على وجه الدقة، وإنما كثيراً ما يتجاهلونها، خلقت "أطلانطك" سوقاً

عالمية للثقافة السوداء. وكان الرجلان الأبيضان المسئولان عن شركة "أطلانطك" ينتميان إلى خلفيتين شديدتي الاختلاف.

كان أحمد أردغان ابن سفير تركي مقيم في مدينة واشنطن. كان أصغر شقيقين ونشأ لديه اهتمام مبكر بالجاز. وبينما كان سائر الأطفال يلعبون الكرة في الغالب، كان أردغان يستمع إلى البرامج العالمية لهيئة الإذاعة البريطانية في سعي منه للعثور على قليل من الفواصل الموسيقية التي تذاع من **Hot Club de Paris** أو غيره من الأماكن التي كانت تعزف فيها موسيقى الجاز.

وما إن صار أردغان الموسر في سن مناسبة حتى بدأ في ارتياد أندية الجاز، حيث نشأت ألفة بينه وبين أشخاص مثل ديوك إلينجتون. وكان يدعو العازفين إلى السفارة التركية، حيث كانت حفلات العشاء تنتهي بالعروض الموسيقية. وكان الفصل العنصري يضمن أن العروض كانت هي الوحيدة المتاحة لكل الأجناس. وفي وقت ما من منتصف الأربعينيات، التقى بالزوجين هيرب وميريام ابراهامسون اللذين كانا يماثلانه في تحمسه للجاز. وكان لهيرب بعض الخبرة في إنتاج الأسطوانات، حيث سبق له العمل مع شركة "ناشونال ريكوردز"، واقترح أردغان أن ينشئا شركة خاصة بهما. وشهد العام الذي بدءا فيه، وهو ١٩٤٧، مبيعات أسطوانات بلغ عددها ٣٢٥ مليوناً في الولايات المتحدة. وكان ذلك يبشر بالخير بالنسبة لمشروع جديد.

وكان أول ما طرحوه في الأسواق أغاني جاز غير متميزة مثل **The adventures of Bronco Bob.** ولم يكن للجاز - باعتباره جنساً موسيقياً يدين بالكثير للارتجال - أي تراث من التسجيلات(*). وحققت شركة "أطلانطك"، كما أسماها أردغان وابراهامسون، أول نجاح لها سنة ١٩٤٨، بأغنية يغلب عليها توجه البلوز من غناء "ستيك" ماكجي، شقيق براوني الذي اشتهر بشراكة البلوز سوني تيري وبراوني

(*) كان الجاز بمثابة صدمات كهربائية نفثها الزنوج في حياة الجماهير البيضاء، فولدت انفجارات متعاقبة تركت آثارها العميقة، ليس على الساحة الموسيقية وحسب بل والاجتماعية كذلك. فهذه الموسيقى، التي كانت تعبيراً تلقائياً للعبيد المضطهدين القادمين من أفريقيا، تحولت تدريجياً حتى أصبحت من مطلع القرن رمزاً لأمريكا كلها، بزنوجها وبيضها على السواء ... وأصبحت لهجة موسيقية معترفاً بها، ولم يقف في وجهها الازدراء الذي قوبلت به هذه الموسيقا "الهمجية" في أول الأمر.. الجاز أسلوب متعدد الجوانب، ظهر في أواخر القرن الماضي [التاسع عشر] في الأوساط المتواضعة للزنوج في نيو أورليانس وعماده إيقاعات الزنوج وسلمهم الخماسي (إلى حد ما) ثم دخلت إليه عناصر أوروبية أهمها الهارمونية، وبعض التأثيرات الفرنسية والإنجليزية (الشعبية) والكريبولية Creole للزنوج المختلطين بدماء فرنسية أو إنجليزية .. وأهم خصائص الجاز بنوعياته وموجاته المختلفة هي النبض الإيقاعي المستمر من جانب، مع قلقلة الضغوط (المرقصة) syncopation من جانب آخر. (د.سمحة الخولي، القومية في موسيقا القرن العشرين، عالم المعرفة ١٦٢، الكويت، ,١٩٩٢).

ماكجى. وحيث إن الأسطوانة كانت تحمل عنواناً غريباً هو **Drinkin' wine, spo-dee-o-dee**، فقد أعطت "أطلانطك" ميزة لها قيمتها بما لديها من الفنانين الأمريكيين الأفارقة الآخرين، وعلى مدى السنوات الخمس التالية وقعت "أطلانطك" عقوداً مع راى تشارلز وروث براون وجو تيرنر ولافيرن بيكر، وجميعهم كانت لهم مساهمات كبيرة فى النجاح التجارى والفنى للشركة. وكانت "أطلانطك ريكوردز" تظهر بانتظام فى قائمة مجلة "بيلبورد" الخاصة بـ"أسطوانات السباق" الأكثر مبيعاً. (بدأت "بيلبورد" استخدام مصطلح "ريذم أند بلوز" بدلاً من "موسيقى الأجناس سنة ١٩٤٩).

وكانت الإقامة فى نيو أورليانز مجزية، وإن لم تكن كل توقيعات "أطلانطك" ذات موقف ودى تجاه الجولة التى كانت ضرورية لدعم طرح أسطوانة من الأسطوانات. ورفض البروفيسور لونجهير، الذى يعترف به على نطاق واسع على أنه أكثر عازفى موسيقى البلوز على البيانو تأثيراً فى عصره، أن يترك لويزيانا ومات مفلساً سنة ١٩٨٠ بعد وقت قصير من طرح ألبومه الذى يحمل عنوان **Crawfish Fiesta**. وبعد زيارة أولية، جند أردغان جيسى ستون ليكون كبير منسقى "أطلانطك" واصطحبه معه لكى يدون على الورق بعضاً من أصالة أغانى البلوز الجنوبية. وكان ستون يعمل فى مجال الموسيقى التجارى منذ العشرينيات، حيث كان يعمل مؤلف أغانى، كما عمل فى إحدى المرات قائداً لإحدى الفرق الموسيقية. فى البداية لم يكن ستون من المعجبين بالبلوز، حيث كان يعتبرها بدائية ومتخلفة أكثر مما ينبغى بالنسبة لذوقه هو؛ غير أنه طبق الدروس التى كان قد تعلمها على مر السنين والتزم بمهمته الخاصة بمحاولة نقل بعض من أصالة الموسيقى السوداء.

وكان المشروع الذى يراه أردغان وابراهامسون أمامهما هو أن يتصرفا باعتبارهما ناقلين للموسيقى السوداء وحسب. وربما لم يكونا مدركين لما لهما من آثار انعكست على شكل تلك الموسيقى. لقد أراداها خالصة لا تشوبها شائبة؛ وكانا يسعيان لمعرفة رأى الفنانين وليس فرض رأيهما؛ وقد سجلا المادة التى لم يسبق أن سمع بها أحد خارج ذخيرتهم من الفنانين. ومع ذلك كان تأثيرهما، وبالأخص تأثير أردغان، أعظم مما تخيله أى منهما. فعلى سبيل المثال، هناك قصة عن روث براون، التى وقعت عقداً مع "أطلانطك" سنة ١٩٥٠ وهى عازمة على الغناء مثل دوريس داى، تلك المغنية والممثلة الشقراء التى غنت أغانى خفيفة وحلوة لإمتاع البيض. غير أن أصحاب "أطلانطك" لم ينلهم شىء من ذلك: إذ جعلوها تستكشف كل ما لديها من إمكانيات، حيث اندفعت فى اتجاه أغانى البلوز التى ترددت دوريس داى فى غنائها. وكان إنجازها الكبير سنة ١٩٧٣ حيث حققت نجاحاً تجارياً بأغنية **(Mama) He treats**

your daughter mean، وهى ١٢ مازورة واضحة تغنى بقوة قل من توفرت لديه من المغنيات. وكانت روث براون واحدة من مغنيات كثيرات تم تعديل أسلوبهن بحيث يبدو أكثر فجاجة وأكثر أصالة وأقرب إلى موسيقى السول بالنسبة لآذان البيض الفطرية نسبياً. ولم يكن ذلك سوى مفارقة واحدة من بين عدد من المفارقات.

وكان أسلوب راى تشارلز يقوم بصورة واعية جداً على فنانين آخرين من أجل أذواق "أطلانطك". ويكتب بيتر جورالنك فى كتابه **Sweet Soul Music** عن تسجيلات تشارلز المبكرة قائلاً: "كان كل منها يكشف عن نطق محدد، وحضور بارد وهش بعض الشيء، وحنكة مبكرة لا يمكن فى واقع الأمر تمييزها عن تلك الخاصة بأغنية من أغنيات نات كول أو تشارلز براون فى تلك الفترة" (١٩٨٦: ٥٣). فقد كان تشارلز يسعى سعياً واعياً للتفوق على كول وأحرز بعض النجاح فى مسعاه، حيث سجل أسطوانتين حققتا نجاحاً متواضعاً فى شركة "سوينج تايم"، التى وقع عقداً معها سنة ١٩٤٩، غير أنه تلقى تشجيع كل من أردغان وستون على اتباع منهج أكثر تفجراً، كذلك الذى يستخدمه أى "صائح" فى الكنائس السوداء (ويعود دور الصائح، الذى يصرخ صراخاً عاطفياً فى طقوس العبادة، إلى ديانات العبيد التى تقوم على العهد القديم). وأضاف أردغان الترومبيت إلى الفرقة المصاحبة لتشارلز، مما أعطاه صوتاً أكثر نحاسية. وتعديل تشارلز أمر جدير بالذكر: فبعد انضمامه لـ"أطلانطك" سنة ١٩٥٣، دفعه قيامه بخلط عاطفة الجوسبل ببيانو البلوز إلى مقدمة ما أصبح يعرف فيما بعد بالسول. ومرة أخرى حققت "أطلانطك" النبوءة، حيث استخرجت الموهبة وشكلتها، دون أن تفقد أصالتها الطبيعية التى ميزت منتجاتها. وذات مرة وصف تشارلز بأنه يغنى ألحان يسوع بكلمات إبليس.

وكانت التسجيلات تتم فى ستوديو مؤقت داخل مكاتب "أطلانطك". فقد كانت المكاتب ترص فوق بعضها، ويزال كل شىء من على الأرضية ثم تدفع معدات التسجيل إلى الداخل. ولا حاجة إلى القول بأن الأصوات لم تكن مصقولة، غير أن هذا على وجه الدقة هو التأثير المطلوب. ولم يكن أردغان يعير التسجيلات المتاحة التى يسيطر عليها البيض أى اهتمام. فقد كان يعتقد أن من تحتاجهم السوق ليسوا المطربين أو مغنى القصائد. ولنتذكر أن ذلك كان هو الوقت الذى لم يكن الروك أند رول قد أصبح فيه حقيقة واقعة.

ورغم ذلك الالتزام من جانب مديرى "أطلانطك" بالأصالة، فلم يكن لديهم أى مانع لكتابة أغنيات لفنانيهم. وكان ابراهامسون متمرساً فى إنتاج الأسطوانات؛ وتعلم أردغان ذلك أثناء العمل. كما أنه تعلم كتابة الأغانى بنفس الطريقة. وبما أنه حُرم من

تسجيل المؤلفات الموسيقية الرقيقة، ولم يكن لديه ما يكفى من المال لشراء الموسيقى المنشورة الخاصة بفنانيه، فقد شرع فى كتابة الأغنيات. ولم يكن تكنيك كتابته مختلفاً عن ذلك التكنيك الذى استخدمه فيما بعد مايكل جاكسون، الذى كان يغنى أغانيه أمام جهاز تسجيل. وعندما عرف أردغان طريقه إلى إحدى كبائن التسجيل فى تايمز سكوير(*)، كان إما أن يدندن مقطوعته الموسيقية أو يغنيها، ويأخذ تسجيله إلى الفنان ويجعله يضيف تفسيره هو. وحققت أغنيات كتبها أردغان، أو **A. Nugetre** (وهو اسمه كما يكتب بالإنجليزية مقلوباً) كما كان يطلق على نفسه فى بعض الأحيان، وشركاؤه فى "أطلانطك"، لفنانين أمثال فريق "ذا كلوفرز" وفريق "ذا دريفترز" وجو تيرنر نجاحاً تجارياً.

وأبرم أردغان اتفاقاً جديداً مع اثنين من مؤلفى الأغانى اليهود، هما جير ليبر ومايك ستولر، الذى سبق له كتابة أغنية بيج ماما ثورنتون **Hound Dog** فى أوائل الخمسينيات. وقد لفت الاثنان انتباه أردغان من خلال "ذا روبنز"، وهو فريق سجل أغنياته على أسطوانات "سبارك ريكوردز"، وهى شركة ليبر وستولر. وأصبح اثنان من فريق "ذا روبنز" نواة فريق جديد اسمه "ذا كوسترز"، كانت له سلسلة من الأغنيات الناجحة فيما بين ١٩٥٧ و ١٩٦١ وطبقاً لشروط الاتفاق مع "أطلانطك" كان ليبر وستولر يكتبان الموسيقى وينتجانها ويبيعان المنتج النهائى. وكان ذلك مرضياً لـ"أطلانطك"، حتى أن أردغان نقل هذا الترتيب فى وقت لاحق لشركة أسطوانات أخرى فى ممفيس.

وليس هناك ما يضمن زيادة الإقبال أكثر من الحظر. ولذلك عندما أعلن رئيس الشرطة فى ممفيس أن إحدى أسطوانات "أطلانطك" لكلايد ماكفاتر بها من الإباحية بحيث لا يمكن تشغيلها من خلال الجيوكبوكس حتى فرحت الشركة. وواقع الأمر أن كلمات أغنية **Honey love** لم تكن خارجة، إلا أن إشارات إلى عبارة **I want it** وما شابهها أثارت الغضب فى الولايات التى تتركز فيها الأصولية البروتستانتية. وكان لا بد من تنقيح أغنية جيسى ستون **Shake, rattle and roll** لكى تذاع فى الراديو، مع أن كلماتها مزدوجة المعانى تركت القليل من الناس فى شك من معانيها الجنسية. بل إن نسختها المنقحة كانت تتضمن إشارة إلى "القط ذو العين الواحدة" **(one-eyed cat)** الكامن فى محال الأطعمة البحرية. وكانت الأغنية نفسها مجموعة أبيات من أغانى البلوز القديمة نظمت مع بعضها أكثر منها قطعة متماسكة.

(*) اشتهر منذ زمن بعيد بأنه وسط حى الترفيه فى مدينة نيويورك. وهو الموقع الذى تتم فيه احتفالات نيويورك السنوية بليلة رأس السنة. (المترجم)

وتكمن المفارقة فى أن هذه الأغنية على وجه التحديد كانت واحدة من بين كثير غيرها استولت عليها الشركات المتنافسة وأعادت تسجيلها بأصوات فنانين بيض. ورغم نجاح "أطلانطك" الملحوظ فى إيجاد مكان لها فى السوق البيضاء باستخدام فنانين سود، فقد كان مديرو شركات الأسطوانات البيض ينظرون إلى دلالة نجاحها نظرة مختلفة.

ولذلك فإنه إذا تمكنت شخصية من الثلاثينيات، مثل بيج جو تيرنر، من أن تحظى بالاحترام التجارى بإحدى الأغنيات، فتخيل ما يمكن لأحد المغنين البيض، مهما كان مغنياً عادياً، أن يحققه بها. وكان بيل هيلي عادياً. وكان هيلى وفريقه "ذا كوميتس" (وهو فريق كل أعضائه من البيض) مشروعاً جريئاً: فبما أنهم كانوا يسجلون محاكاة ضعيفة لأغانى أصلها أسود، فقد روج لهم باعتبارهم رواد قالب موسيقى جديد يقوم على الشباب يسمى الروك أند رول(*). وكانت أغنيتهم **Shake, rattle and roll**، وهى شيء مائع، تشكل جزءاً من أسطوانة مطولة فاقت مبيعاتها، بطبيعة الحال، مبيعات أسطوانة تيرنر مرات ومرات.

وكانت تلك واحدة ضمن سيل من الأغانى التى أعاد البيض تسجيلها **(covers)**، وهى تلك النسخ من التسجيلات السوداء التى أداها فنانون بيض. وكان النمط المعتاد هو أن تغطى الأغنية منها على الأصل وتحقق نجاحاً تجارياً. وحققت جورجيا جيبس نجاحاً بأغنية عنوانها **Tweedle dee** وهى نفسها أغنية فنان "أطلانطك" لافارن بيكر **Tweedlee dee** ناقصة حرف **e**. وبدأت أغنية **Shabbom** حياتها باعتبارها أسطوانة من أسطوانات "أطلانطك" من غناء فريق"ذا كورد كاتس". ولو عدنا القهقرى لوجدنا أن الأغانى المعاد تسجيلها كانت ضعيفة بعض الشيء، والنسخ غير منقحة، ولم يخدمها التاريخ خدمة جيدة. وكان توم داوْد، الذى كان يعمل مهندساً للصوت لتسجيلات "أطلانطك"، مهندساً مستقلاً كثيراً ما كانت تطلب منه شركة "ميركورى" وغيرها من شركات الأسطوانات تسجيل أغنيات كان قد سجلها فى البداية لـ"أطلانطك". وفيما يبدو إبرازاً لما تنطوى عليه من تقليد شديد الوضوح، كان فى حقيقة الأمر يستعين بالأصل فى نسخ الصوت، بحيث يكون أقرب ما يمكن من الأصل.

(*) قالب من قوالب الموسيقى الشعبية نشأ عن مزج العديد من الأساليب، وخاصة الريذم أند بلوز، والموسيقى الريفية، والجوسبل. وقد ظهر الروك أند رول فى الولايات المتحدة فى الخمسينيات، وتميز باستعمال الآلات الموصلة بمضخمات صوت كهربائية (أمبليفاير) والنقر شديد الوضوح وبناء الجمل البسيطة نسبياً. (المترجم)

وكان أوضح مروجي ما بات يعرف بـ"الخبز الأبيض" هو بات بون الذى حقق نجاحاً بأغنية فاتس دومينو **Ain't that a shame** وأغنيتى ليتل ريتشارد **Long tall Sally** و**Tutti frutti**، وغيرها. وقد فاق ريكى نيلسون دومينو. وسجل دومينو أغنيته **I'm walking** سنة ١٩٥٧ على نفس أسطوانات الشركة التى سجلت أغنية دومينو من قبل، غير أنه حقق نجاحاً تجارياً أكبر بكثير.

وفى الوقت الذى لقى فيه الكتّاب والفنانون السود مشقة فى الانتقال من أسطوانة للأخرى فى شركات الأسطوانات المستقلة، اختطفت الشركات الكبرى من هم على شاكلة هيلى وقدمتهم على أنهم رواد: ففى سنة ١٩٥٠ فاقت مبيعات هيلى كل الأسطوانات الأخرى بأسطوانة **Rock around the clock** (٣٠ مليون نسخة)، التى غنيت فى فيلم **Blackboard Jungle**. ولم يكن البيض الآخرون على هذا القدر من التقليد، إلا أن جهودهم فى منتصف الخمسينيات كانت أمراً يحتذى. وقد نذكر أنفسنا براى موراى بشأن ما قام به الفنانون البيض من "نزع سلاح" الموسيقى السوداء فى مسعى منهم لتحقيق نجاح فى التيار العام (١٩٨٩: ٨٦).

ولم تعارض "أطلانطك" هذه العملية، رغم قوة علاقتها بالموسيقى السوداء، ناهيك عن اعتمادها عليها. فقد اكتشفت بوبى دارين وجعلته "يصور" الأساليب السوداء فى أغنيات مثل **Splish splash**. غير أن سلوك دارين كان سلوك مغنى الفنادق، وكان له صوت من الحلاوة والشاعرية ما يجعله لا يتناسب مع "أطلانطك". وبعد أن عاد ابراهامسون من فترة أداء الخدمة العسكرية تولى تخشين دارين، إلا أن ما أحرزه من نجاح فى ذلك كان قليلاً. وربما عجل عدم تقدمه بتركه للشركة.

خلق غياب ابراهامسون المؤقت عن "أطلانطك" فجوة ملأها أردغان بجيرى ويكسلر، وهو ابن مهاجر يهودى ألمانى من أصل تشيكى انضم لـ"أطلانطك" سنة ١٩٥٣، وزاد نفوذ ويكسلر باطراد، وربما كان لذلك علاقة بقرار ابراهامسون بيع حصته فى الشركة. وكان ويكسلر انتقائياً ملتزماً: فقد كان يرغب فى دمج أكثر ما يمكن من الأجناس الفنية. وكما رأينا فى الفصل الرابع، نجح سام فيلبس فى دمج موسيقى البلوز مع الصوت الريفى والغربى فى أسطوانة طرحها سنة ١٩٥٤. واهتمت "أطلانطك" ببريسلى، حيث سافر أردغان إلى ممفيس سنة ١٩٥٥ فى مسعى منه لشراء عقده من شركة أسطوانات "صن". إلا أنه لم يتمكن من جمع سوى ٢٥ ألف دولار، وبذلك خسر أمام "آر سى إيه فيكتور" التى عرضت ٣٥ ألف دولار.

ومع بريسلى جاء طابور كامل من فنانى الروك أند رول، مثل جين فنسنت وإيدى كوكران وجيرى لى ليويس وبدى هولى. وكانت خلفياتهم فى الريف، غير أنه كانت هناك

تأثيرات سوداء واضحة. وكان هؤلاء هم المفاتيح التى استخدمت فى فتح بوابة السوق البيضاء. ولم يكن قد سبق لـ"أطلانطك" و"تشس" و"صن" وغيرها من شركات الأسطوانات التى تخصصت فى الموسيقى السوداء أن سعت بجد لدخولها. وفى منتصف الخمسينيات غطى المغنون البيض، وكان معظمهم من الرجال، على كل من سواهم. ولكن فى الوقت الذى غطى فيه نجاحهم على مصدر موسيقاهم وحققوا أرباحاً لا حدود لها، فإن ظهورهم كان له أثره فى إعداد سوق كبيرة بيضاء فى الغالب لموسيقى السود. ومع أننا قد نتردد فى الاعتراف بذلك، فإن ما حدث فيما بعد من ظهور لأناس أمثال ليتل ريتشارد وبو ديدلى وتشاك بيرى وفاتس دومينو يدين بشىء للروك أند رول الأبيض، الذى يدين بدوره للسود، وهو مثال آخر لـ"الاستعارة الثقافية" التى جاء ذكرها فى الفصل الأول. وربما يقال عن الجمهور الأبيض فى منتصف الخمسينيات إنه - حسبما قالته آليس ووكر - "يريد ما لديك، ولكنه لا يريدك أنت".

●●●

أشرنا فى الفصل الثانى إلى خروج موسيقى الجوسبل من أصولها فى الكنائس السوداء فى الجنوب، وكيف أن جاذبيتها كان تكمن فى المشاركة وليس فى الاستماع: إذ كانت موسيقى أداء نشط. ولذلك فإنها بخلاف القليل من التسجيلات الفونوغرافية فى منتصف الثلاثينيات، لم يستغل جانبها التجارى قط. وفى الخمسينيات، مع ظهور الروك أند رول واهتمام يزيد عن أى وقت مضى بالموسيقى السوداء، بدأ تصنيع حقيقى: فقد أدمجت تأثيرات الجوسبل العاطفية فى أغانى البلوز التى شاعت حديثاً - وكانت علمانية تماماً - من أجل إنتاج تركيبة ساحرة.

إن حظوظ الموسيقى السوداء لا تتداخل فى بعضها تداخل قطع اللغز. وبما قد تكون عليه أغانى الجوسبل من إتقان وترتيب، فهى لم تندمج بسهولة مع البلوز: بل كانت هناك عملية أشبه بالحك، حيث كانت البلوز تحك سطح موسيقى البلوز غير المستوى لتشكل قاعدة لتعبير ثقافى جديد. وضمن الفصل العنصرى أن كلاً من فنانى الجوسبل والبلوز كان عليهم أن يحصلوا على لقمة الخبز بصعوبة فيما كان يسمى **chitlin' circuit** (وهو اصطلاح مشتق من كلمة **Chitterling** وتعنى الأمعاء الدقيقة فى الخنزير التى كانت تتبقى من موائد البيض وتعطى للعبيد). وكان العزف فى الأندية والبارات المخصصة للملونين وحدهم يعنى عدم الظهور أمام جمهور أبيض، واحتمال ضئيل لعدم الحصول على أى شىء سوى أجر الخدم. والمغنون الذين تعلموا حرفتهم فى قاعات الكنائس كانوا فى بعض الأحيان يحولون أعمالهم من دينية إلى دنيوية، لاجتذاب اهتمام شركات الأسطوانات. واستطاعت "أطلانطك"، باعتبارها شركة مجربة

تخصصت فى الفنانين السود، الترويج لمن هم على شاكلة راى تشارلز وويلسون بيكيت، وكلاهما خرج من جوقة الكنيسة. وربما أخذ زعيق بيكت وصراخه المميز مباشرة من أحد اجتماعات إحياء الروح الدينية.

وخلفية تشارلز الكنسية علمته هارمونى الجوسبل والبناء وطول المازورة والمهارات الارتجالية. وزاد تجوله على الطريق مع فنانى البلوز، مثل جيتار سْليم، من تعلمه كيفية الخروج من أسلوب الجوسبل دون أن يفقد المشاعر التى كانت تميزه عن كل من هم سواه فى الخمسينيات. وأثار تشارلز غضب الكنيسة بتقديمه كل العون لـ "أطلانطك". إلا أنه اعتباراً من ١٩٥٤، عندما حول هو وجيرى ويكسلر إحدى أغانى الزنوج الروحية إلى أغنية **I got a woman**، حفز تشارلز على حدوث تطور بات يعرف بالسول. وكانت "أطلانطك"، بفضل تشارلز وغيره ممن خضعوا لنفوذها، هى شركة أسطوانات السول.

وأصبح تشارلز وهو يغنى بعاطفة لا يكاد يحكمها شىء ويصاحبه كورس نسائى، هو فريق "ذا ريليتس"، حامل لواء ثقافة سوداء جديدة غير مرغوب فيه، حيث كان أول من يخوض خارجاً من الروافد ليدخل التيار العام. وكان هناك اعتراف منذ زمن بعيد بالفنانين الأمريكيين الأفارقة والموسيقى التى يمارسونها باعتبارهم مؤثرات. وكان بعض الفنانين السود قد تغيروا تغيراً تاماً: فعلى سبيل المثال، كان نات كنج كول ولويس أرمسترونج قد حققا اندماجاً يكاد يكون تاماً، فى وقت لم يكن معظم السود يمكنهم حتى الشرب من نفس مورد الماء الذى يشرب منه البيض. ولكن تشارلز كان مختلفاً فى أنه لم يتوافق مع أية صورة ثابتة.

والفنانون السود الذين أحدثوا التحول إلى السوق الشعبية - وإن لم يكن تحولاً كاملاً - فعلوا ذلك كأفراد على استعداد لأن يحدثوا تعديلات لمصلحة الأنواق البيضاء. ولم يروج لهؤلاء على أنهم حاملو الثقافة السوداء. ويكتب بيترز قائلاً: "كان الفنانون السود شخصيات زخرفية وليسوا بالضرورة شخصيات محررة. وتنصهر شخصية الجرسون أو البارمان الأسود بسهولة فى شخصية الفنان الأسود: فبدلة البارمان هى نفسها بدلة عازف الموسيقى فى الملهى الليلى" (١٩٩٢: ١٤١).

وبقى كول بشدة داخل حدود آمنة: فقد بيَّض وجهه بشكل خاص من أجل مسلسله التليفزيونى، وغنى ثنائيات (دويتو) مع البيض، وانجرف بسهولة إلى التيار العام. وبسهولة شديدة بالنسبة لمن هم على شاكلة الكثير من مشاهدى التليفزيون وراعى برنامجه، ألغى مسلسله. وخرج أرمسترونج من عصر الجاز فى العشرينيات والثلاثينيات، عندما كان البيض يسعدون بحضور الـ "كوتون كلوب" فى نيويورك ويستمتعون بالعازفين السود، وهم يعلمون أنهم لن يأكلوا فى يوم من الأيام فى نفس

المطعم الذى يأكلون هم فيه. وأقر أرمسترونج، ذلك الرجل الضخم ذو العينين اللامعتين والسلوك المعتدل، الملينات وكأنه يبرز دوره التطهيرى: وهو تخليص البيض من أية شكوك بشأن رضا السود بالحياة، وربما كانت الجماعات العنصرية تقتل السود بلا محاكمة بمعدل ٥٥ فرداً فى السنة؛ ولكن بينما كان أرمسترونج يعزف مصاحباً لبينج كروسبى وغيره، فقد كان ذلك دليلاً على أن كل شىء على ما يرام.

وعلى النقيض من الرجال، الذين كان نجاحهم يقوم على كونهم بلا جنس، ومن ثم لا يشكلون أى تهديد، صورت جوزيفين بيكر على أنها الاختبار الأمثل لرغبة الرجل الجنسية. ولأنها مثيرة جنسياً، ولا تراعى اللياقة، بل وسوقية حسب معايير العشرينيات، كانت جوزيفين بيكر إلهة الجمال السوداء الكاملة. وكانت تتصرف طبقاً لهذه الصورة، وكانت تؤدى دون أن تحدها أية حدود بالمرة. وفى إحدى المناسبات المشهورة ظهرت دون أن يستر صدرها شىء. وكانت خليفة بيكر الطبيعية دوروثى داندريدج، التى قامت فى الخمسينيات ببطولة العديد من أفلام هوليوود، وكانت تقوم دائماً بدور *غانية الشاشة التى* تفيض حيوية. وواقع الأمر أنها كانت بالفعل ممثلة جادة عملت فى مسرحيات غنائية مثل "كارمن جونز" و"بورجى وبس". وعندما شعرت بالإحباط فى حياتها العملية، انتحرت وهى فى الثانية والأربعين من عمرها. وتمنت إرثا كيت لو أن داندريدج كافحت للخروج من القولبة النمطية، وإن قيل ذلك بسخرية تآمرية. وكانت الصورة الأخرى المتاحة للأمريكيات الأفريقيات الراغبات فى ترك انطباع لدى البيض هى التى تنحدر مباشرة من مأثورات العبيد، وهى المربية السوداء **(mammy)**. وكانت صورة هاتى ماكدانيلز فى فيلم "ذهب مع الريح" الذى أنتج سنة ١٩٣٩ نموذجاً لذلك. وفى الفصل السابع سوف نتبين كيف تمكنت ديانا روس من تحدى كلتا الصورتين.

ولكن تشارلز كان جزءاً من إعادة تنظيم ثقافى فى منتصف الخمسينيات: فهو لم يكن متوافقاً مع أى تصنيف معترف به من السود. وكان يكتب موسيقاه، ويغنى بأسلوب خاص به، ولم يكن يبالغ فيه أمام الجمهور الأبيض. ويتساءل المرء إذا ما كان كونه كفيفاً أحد عوامل نجاحه أم لا. ويطور بيترز فكرة قدمتها بيث داى فى الأصل، وهى أن السود "المسموح لهم" من المجتمع الأبيض بالنجاح "أطفال متألقين" بغض النظر عن عمرهم. وتألقهم معترف به، إلا أنه لا ينبغى لهم أن يتحدوا أبوة المجتمع الأبيض الذى أفرزهم وأعطاهم فرصتهم الكبرى. والشخصية السوداء الوحيدة التى حظيت بترحيب المجتمع الأبيض من هذه الناحية شخصية مخصبة. هل جعل العمى من تشارلز خصياً رمزياً فى ذهن البيض؟ ويمكن أن نطرح السؤال نفسه عن ستيفى وندر، وهو أعمى كذلك ويتمتع هو الآخر بتألق فريد.

وإذا كـان تشـارلز قد قـام دون أن يدرى بدور الشـخص التـافه بـالنسبـة لأمـريكا البيضـاء، فإن هذا لا يلغى وضـعه كفنان له أهمـيته فى تفسير الموسيقى التى تعود جذورها إلى ثقافة الجوسبل. وفى سنة ١٩٥٨ سجل ألبوماً بعنوان The Genius of Ray Charles ولم يتـهمه أحد بالمبالغة. وعندما كان لا يزال فى العشرينيات من عمره أقام جسراً بين منبر الكنيسة وكرسى البار. وقد وبخه الكثير من قادة الكنائس: فقد رأوا أن استخدامه لموسيقى الكنيسة فى مثل هذه الأغراض الدنيوية أمر ينطوى على التدنيس. ولا يمدح تشارلز الرب بقدر ما يذكره للتعبير عن رغبته الشديدة فى النساء: Lord have mercy! [رحماك يا رباه!] أو Hallelujah, I love her so [الشكر لله، لشد ما أحبها].

ويكتب موراى، وقد يكون مبالغاً فيما يقوله: "بتحويل أغانى الجوسبل إلى أغان دنيوية، وبالتالى نقل مفهوم الخلاص المتجاوز للخبرة البشرية إلى العالم الواقعى، أبرز راى تشارلز مجازاً سياسياً قوياً، وهو مجاز الجنة التى يمكن بلوغها على الأرض" (١٩٨٩: ١٥٩). ويعتقد موراى أنه باستبدال روح المجتمع الخاصة بالجوسبل بفردية البلوز، كانت موسيقى تشارلز تمتدح العمل الجماعى. ومن المؤكد أن نجاح أسطوانات تشارلز التجارى وظهوره على التليفزيون القومى صاحبه إحساس متزايد بالثقة بين الكثير من قطاعات الشعب الأسود. وكانت حركة الحقوق المدنية فى أوجها، وكان حلم القضاء على الفصل العنصرى وإحداث التحسينات الجذرية فى ظروف السود فى سبيلهما للتحول إلى أمر ممكن. ولم يكن تشارلز، وإنما معاصره سام كوك مغنى الجوسبل السابق، هو الذى سجل النشيد القومى لتلك الفترة A change is gonna come [سيحدث تغيير]. ومن اللافت للانتباه أن كلاً من تشارلز وكوك (الذى لعنته الكنيسة كذلك) فقدا جمهورهما من السود مع تنامى قوتهما التجارية؛ وما حافظ على حياتهما العملية هو تلك الجاذبية الضخمة التى كانت لهما لدى البيض، الأمر حظى بدوره بمساعدة الجهود الترويجية التى قامت بها الشركات البيضاء، وكانت "آر سى إيه" هى التى فعلت ذلك فى حالة كوك. ورحل تشارلز إلى لوس أنجلوس بعد إلقاء القبض عليه بسبب تعاطيه الهيروين سنة ١٩٥٨ وترك "أطلانطك" بعد ستة أشهر من طرح أسطوانته What'd I say سنة ١٩٥٩ ليوقع عقداً مع "إيه بى سى بارامونت".

ومع ترك تشارلز لـ"أطلانطك" تخلى عن اهتمامه الشخصى بترتيب كان ينطوى على قدر أكبر من حق الأداء العلنى والمشاركة فى الأرباح واتفاق إنتاج وملكية جزء من الشركة؛ وفى النهاية كانت له شركة أسطواناته الخاصة به مع أرباح التوزيع من خلال شبكة "إيه بى سى". وفى ذلك الوقت، كانت تلك صفقة جيدة إلى حد كبير ولم يعقد أى

فنان أسود صفقة تفوقها، إلى أن وقع ستيفى وندر صفقته الضخمة مع "موتاون". وحقق تشارلز نجاحاً غير مسبوق فى تنقله بين أغانى الجوسبل سول والأغانى الريفية. لقد أصبح طبقاً لما قاله هاتش وميلوورد "مقبولاً من أتباع الموسيقى الريفية وأعداد كبيرة من البيض البالغين الذين يشترون الأسطوانات" (١٩٩٠: ٩٠).

وفى موضع سابق من هذا الكتاب وصفت الكنائس الأمريكية الأفريقية التى تشكلت فى الجزء الأول من القرن التاسع عشر بأنها رحم ثقافى، حيث سمحت بتطور القوالب اللاحقة. وتأثير الكنيسة واضح فى موسيقى كل من اتبعوا تشارلز، بمن فيهم مجموعة مختلفة من الفنانين البيض المتخصصين فى السول، وهو ما انتشر فى الستينيات. وكانت "أطلانطك"، أثناء وجود تشارلز ومجموعة غيره ضمن قوائمها، تحتل المقدمة فى كثير من الأحيان. واستشعر أردغان وويكسلر القوة التجارية لهذا الجنس الفنى الناشئ، إلا أنهما أدركا كذلك أن زمن التسجيلات غير المتقنة، التى تفى بالغرض وكان يقصد بها استخلاص عبير البلوز، كان يوشك على الانتهاء. وقام الإنتاج بدور شديد الأهمية، وخاصة فى حالة الأصوات الكبيرة، حيث بات إدخال الآلات النحاسية والوتريات أمراً شائعاً.

استولى أردغان وويكسلر قبل غيرهما على التأثير الجديد عن طريق الارتباط بشركة أسطوانات أخرى، وهى "ستاكس" التى كانت قد بدأت العمل فى جراج فى ايست ممفيس سنة ١٩٥٧ ثم انتقلت بعد ذلك إلى دار سينما خالية. وتحولت العلاقة التجارية بين شركتى الأسطوانات إلى زواج فنى عقد فى السماء. فقد كان لدى "أطلانطك" البنية الأساسية، والخبرة التكنولوجية، ومنافذ التوزيع اللازمة لعمل موسيقى ناجحة تجارياً؛ أما "ستاكس" فكان لديها الفنانون القادرون على إعادة تعريف الثقافة السوداء.

●●●

وكشأن "أطلانطك"، كانت "ستاكس" متخصصة فى الفنانين السود. وكان أصحابها من البيض"، كما هو الحال فى "أطلانطك". وقبل الالتحام كان زبائنها فى الأساس من السود. وأحسنت "ستاكس" صنعاً بالدخول على مهل فى سوق ضخمة بحق لديها شهية واضحة للموسيقى السوداء. وفى سنة ١٩٦٢، عندما حصل فريق "بوكر تى أند إم جيز"، وكانت تضم أعضاء من البيض والسود، جائزة المليون أسطوانة العالمية بأسطوانتها الموسيقية **Green onions**، كانت تلك إشارة البداية لتحالف الشركة الإنتاجى غير العادى مع "أطلانطك".

وقبل ذلك كانت الشركة تكافح من أجل البقاء. وجيم ستيوارت وشقيقته ايستل

أكستون (حيث شكل الحرفان الأولان من اسم كل منها اسم الشركة: ست+أكس) قد أسسا الشركة تحت اسم "ساتالايت ريكوردز"، ولكنها لم تنتج أية أسطوانات ناجحة. وكانت "ستاكس" من وجهة نظر "أطلانطك" تملك تجمعاً رائعاً من المغنين السود والعازفين الذين كانوا في معظمهم من البيض، وإن لم يكونوا بيضاً خالصين، من بينهم ستيف كروبر الذي أصبح أحد أشهر عازفي جيتار السول في عصره. وكان كروبر ودونالد دَنْ العضوين الأبيضين في فريق "بوكر تي أند إم جيز" Memphis Group الذي كان يعمل مع ستوديو "ستاكس"، وظهرا باعتبارهما فرقة الدار عند تقديم الأعمال الراقصة في دار السينما. وكانت للعملية كذلك محل لبيع الأسطوانات بالقطاعي ملحق بها. وكان ستيوارت كمنتج يصنع الأسطوانات في الليل ويبيعها في المحل بالنهار. وقد تمكن في الوقت نفسه من العمل في وظيفة منتظمة بأحد البنوك.

وكانت الفلسفة التي وراء "ستاكس" هي تسجيل ما أسماه ستيوارت موسيقى المجتمع: ليس ذلك النمط الناعم من الموسيقى السوداء الذي بدأ في الخروج من ديترويت، ولا أغاني البلوز التي كانت تنتقل من موضوع إلى موضوع وتتسم بقدر كبير من عدم الترتيب؛ وإنما صوت كان يعكس بحق ما كان أهل ممفيس من السود يعزفونه. كان صوتاً كهربياً حاداً، غير معقد ولكنه يتمتع بقدر كبير من القوة الدافئة المرتبطة بالجوسبل. وبدا أن فناني البلوز سلالة في سبيلها إلى الانقراض - وهو أمر اتضح أنه غير صحيح. وكانت "ستاكس" ترغب في وضع أساس لها من تقنيات إنتاج الروك أند رول، إلى جانب خلق شيء يتسم بالأصالة السوداء.

وكان كل من "ستاكس" و"أطلانطك" قد أوجدا مكاناً لهما بطريقة فنية؛ إلا أن أياً منهما لم تكن قد أنتجت الأسطوانة التي تحظى باهتمام شرائح عدة. وفي الوقت الذي التحمت فيه الشركتان، كان تشارلز لا يزال الفنان الأسود الوحيد الذي حقق ما يشبه الشعبية الضخمة دون أن يموه سواده أو يتوافق مع نمط مقولب مبتذل. ولم تكن رؤية "ستاكس" في عظم رؤية "أطلانطك". إلا أن نجاح تشارلز أقنع أردغان وويكسلر بأن سوقهما تتحول تحولاً سريعاً كشأن تحول البلاد ذاتها. إذ كانت أمريكا وقتها في حالة مد.

كان السود في سبيلهم لأن يفقدوا صبرهم: فقد كان هناك القليل مما يدل على ذلك العالم الرائع الجديد الذي وعد به قرار براون الصادر سنة ١٩٥٤، وبدلاً من أن تتجه الأمور إلى حقبة جديدة من المدارس متعددة الأجناس، أفضى الحال إلى رد فعل عنيف من جانب البيض المستعدين للقتال من أجل الإبقاء على منشآت الفصل العنصري. وكان تعنت البيض شديداً في كثير من الأحيان، كما حدث في ليتل روك

وأركانسو، حيث كان لا بد من استدعاء الحرس الوطني لاستعادة النظام بعد رفض حكومة الولاية الانصياع لتوجيهات الحكومة الفيدرالية بإلغاء الفصل العنصرى فى مدارسها. وفى سنة ١٩٥٧ دخل حاكم الولاية أورفال فوبس فى صراع مع الرئيس دوايت أيزنهاور بعد محاولة الطالبة السوداء اليزابيث ايكفورد التسجيل فى المدرسة العليا المركزية التى كان كل طلابها من البيض. وعندما غضب البيض من هذا العمل توافدوا على المدرسة فى مسعى منهم لمنعها. وفى نهاية الأمر أرسل جنود الولاية لضمان سلامتها. واقتربت ايكفورد من المدرسة وسط هتافات تقول: "اقتلوها!" صادرة عن الجماهير البيضاء. وكانت تلك واحدة من أحداث عنف كثيرة وقعت فى أواخر الخمسينيات وكانت توضح مدى قوة تمسك البيض بالمؤسسات العنصرية.

كان التعلم فى المدارس إحدى قضيتين أساسيتين فى تلك الفترة، وكانت الثانية هى الحق فى التصويت. فقد كانت السلطات على مدى عدة سنوات تلجأ إلى الكثير من الوسائل الملتوية لمنع السود من ممارسة حقهم فى التصويت. وحتى سنة ١٩٥٤ كان دستور ولاية مسيسيبى ينص على أنه لكى يكون الشخص مؤهلاً للتصويت لا بد أن يكون قادراً على "قراءة أو تفسير" تلك الوثيقة. وبما أن الكثير والكثير من السود كانوا يتعلمون القراءة، فقد غير برلمان الولاية الشرط من "قراءة أو تفسير" إلى "قراءة وتفسير". وسمح هذا الشرط للمسجلين البيض بالتعسف فى أحكامهم فيما إن كان الشخص الأسود قد اجتاز الامتحان أم لا. ولا حاجة إلى القول بأن السود كانوا يرسبون عادة. وهناك حالات رسب فيها حملة دكتوراه من السود فى الامتحان. وكان المسعى الأساسى لحركة الحقوق المدنية هو تشجيع الأمريكيين الأفارقة على التصويت تحدياً للمحاولات البيضاء لمنعهم من ذلك. وفى سنة ١٩٦٢ اجتمع تحالف من الجماعات لتشكيل مجلس المنظمات الفيدرالية الذى كان له هدفان: بيان أن السود يرغبون - رغم المزاعم العنصرية - فى التصويت؛ ومساعدة السود فى ممارسة الإدلاء بأصواتهم.

وفيما بين ١٩٦٠ و١٩٦٢، ساهم الناس بصورة أو بأخرى فى حملة الحقوق المدنية، إما بالاعتصام جلوساً على طاولات الغداء المفصولة عنصرياً، أو الاعتصام وقوفاً فى دور السينما، أو الاعتصام جثواً فى الكنائس، أو حتى الخوض فى مياه الشواطئ. وتم القبض على حوالى ٣٦٠٠ شخص خلال ١٨ شهراً. وعندما توفرت قوة الدفع، شارك المزيد والمزيد من البيض. ولا شك فى أن أكثر الفصائل راديكالية ضمن حركة الحقوق المدنية كافة كانت "لجنة الطلاب للتنسيق السلمى" (SNCC) التى تأسست سنة ١٩٦٠ وصارت قوة مهمة فى حد ذاتها. وكانت بداية الستينيات هى سنوات التقصى والتحرى. فكان هناك من يسأل: كم سيمر من الوقت قبل أن ينال السود حقهم

فى المساواة الحقيقية؟ وكان آخرون يسألون: هل سينال السود فى يوم من الأيام حقهم فى المساواة؟ وكانت مجموعة ثالثة تسأل: ما الذى يجعل السود يتوقعون الحصول على حقهم فى المساواة؟

على هذا النوع من الخلفية قامت "أطلانطك" و"ستاكس" بمحاولاتهما الأولى لدخول سوق كانتا تعتقدان أنها فى سبيلها للتغيير. ورغم شدة ما كانت عليه عملية الانتقام من الحقوق المدنية، كان لا يزال هناك دعم بين شباب البيض. وسار البيض مع المتظاهرين من أجل الحقوق المدنية، واعتصموا معهم، وفى حالات كثيرة عانوا معهم. كانت الأمة منقسمة؛ وكان ما يدل على ذلك يظهر فى حقيقة الأمر على شاشات التليفزيون كل ليلة. وكان شباب البيض ينأون بأنفسهم عن مزاعم الكبار وينحازون إلى السود.

وإذا كان أردغان هو العقل المدبر وراء "أطلانطك" فى الخمسينيات، فقد صار هذا هو حال ويكسلر فى أوائل الستينيات. وكانت المرة الأولى التى ينتبه فيها إلى ستيوارت وأكستون من خلال أغنية اسمها **Cause I love you** من غناء روفوس وكارلا توماس طرحت فى الأسواق سنة ١٩٦٠ وبيع منها ١٥ ألف نسخة فى الجنوب. وشاركت "أطلانطك" و"ساتالايت"، وهو الاسم الأصلى لشركة ستيوارت/أكستون، أحد الموزعين فى ممفيس وتمكنتا من التوصل إلى ترتيب أجرت بمقتضاه "أطلانطك" الأسطوانة مقابل ألف دولار؛ أى أن ويكسلر اشترى الشريط الأصلى، وطبع المزيد من الأسطوانات ودفع لستيوارت وأكسفورد مبلغاً ضئيلاً مقابل كل أسطوانة مبيعة. وبعد ذلك بوقت قصير، حققت أسطوانة لكارلا توماس نجاحاً على المستوى القومى وكان اسمها **Gee whiz**. وابتهجت "أطلانطك" بذلك: إذ بات بإمكان ويكسلر أن ينفذ اتفاقه بشأن توزيع كل منتجات "ساتالايت" وكان ستيوارت فى وضع لا يسمح له بالمقاومة. ولم تكن "ستاكس" من الكبر بحيث تتسع دون اتفاق توزيع مع "أطلانطك"، وكان بإمكان "أطلانطك" أن تعرض ذلك وأكثر منه بكثير.

وكانت طريقة ويكسلر هى التنقيب عن المواهب فى الشمال، ثم إرسال أفضل مغنية للعمل مع ستيوارت وكروبر وغيره فى "ستاكس". وفى نهاية الأمر نقل ويكسلر معظم أعمال التسجيل التى يقوم بها من ممفيس إلى ماصل شولز بولاية ألاباما، وكانت تشتهر من قبل بالموسيقى الريفية. ويكاد يكون كل عازفى جلسة التسجيل فى هذه الحالة من البيض. غير أن جلسات التسجيل المبكرة فى ممفيس أثبتت أنها نماذج للسول. ووضعت أعمال صائح الكنيسة السابق ويلسون بيكيت، على وجه الخصوص، الأساس لـ "أطلانطك"/"ستاكس" كقوة عالمية.

وكان بيكيت مغنياً يعمل مع فرقة موسيقية مقرها نيويورك تسمى "ذا فالكونز" قبل

سنة ١٩٦٥ التى انتقل فيها إلى ممفيس، حيث التقى بكروبر. وقد كتبا وغنيا معاً أغنية اسمها In the midnight hour. وطبقاً لما ذكره كروبر، فإنهما انتهيا من الأغنية معاً "خلال ساعة تقريباً"؛ أما بيكيت فيقول إنه كتب الأغنية بمفرده (هيرشى، ١٩٩٤: ٣٠٩). وكشأن الكثير من اتفاقيات الشركات المستقلة، كانت هناك نزاعات على من هو المؤلف. وخطط ويكسلر لأن يجعل للأغنية إيقاعاً عالياً ثابتاً.

وشجع النجاح العالمى الذى حققته In the midnight hour ويكسلر على الاستفادة من كروبر مع بيكيت مرة أخرى. وكانت ٦٣٤ـ٥٧٨٩ أغنية ناجحة أخرى؛ وفى هذه المرة كان كروبر قد كتبها بالاشتراك مع إيدى فلويد الأمريكى الأفريقى، الذى كانت له أسطوانات ناجحة من تأليفه وحده، حيث حققت أغنيته Knock on the woodأكبر نجاح. واكتملت مجموعة بيكيت بسلسلة من الأسطوانات منها Land of 100 dances وMustang Sally، وإن لم تضارع أى منها مبيعات أول أغنية ناجحة. والواقع أن أغنية In the midnight hour حققت ما خطط له أردغان وويكسلر عندما اندمجا مع "ستاكس": إذ إنها غيرت تركيبة سوقهما المحتملة. فقد حركت الموسيقى السوداء، التى لم تكن فى كآبة البلوز ولا فى مرح الجوسبل، شباب البيض: فهذه هى الموسيقى التى يمكنهم الرقص عليها. إلا أنها كانت لا تزال تتضمن ذلك العنصر الخاص بالمقدرة الفنية المتألمة التى يبدو أن السود يتفردون بها. وهى خاصية أشيع أنه يصعب تحديدها أو تعريفها. وبدا أنها تنبع من الصراخ الذى يسمع فى الكنائس السوداء، وكانت الإشارات المستمرة إلى Mercy وGood God, ya'll توحى بشىء ينطوى على الاعتراف: حيث يعبر المرء باستفاضة عن روحه.

وتبع بيكيت فنانون آخرون من نيويورك كى يعملوا مع كروبر. وكانت أسرعهم نجاحاً أريثا فرانكلين، وهى ابنة رجل دين مقيم فى ديترويت وكانت تحترف الغناء منذ الرابعة عشرة، إلا أن شهرتها كانت قليلة. ولم تثمر الفترات التى أمضتها مع "تشس" ثم مع "كولومبيا"، إلا أن ويكسلر أخذها إلى ماصل شولز سنة ١٩٦٦، حيث عهد بها إلى المنتج توم داوْد الذى خشَّن طباعها التى كانت تتسم بالنعومة من قبل. وكشأن بيكيت، كانت فرانكلين قد بدأت الغناء فى الكنيسة، غير أنها سجلت ألحان عروض وقصائد غنائية، بل وكذلك أغنية آل جولسون Rock-a-by your baby with a Dixie melody قبل الانتقال إلى "أطلانطك". وكان صوتها "الطبيعى" الذى لاقى الكثير من الاستحسان فى حقيقته منتجاً تمت تنقيته بعناية شديدة؛ فقد كان معروفاً عنها أنها كانت تكتب ملاحظات تفصيلية كجزء من استعداداتها، بل إنها كانت تدون عبارات سريعة تعبر عن تعجبها "الفورى" مثل كلمة !Wow. وكان هناك شىء من السخرية فيما

أدته من أغنيات الحب التى أعيد تفسيرها بطريقة تمنحها قيمة تاريخية واجتماعية: فعلى سبيل المثال كانت أغنية Think التى غنتها سنة ١٩٦٨ تصور دعوة حماسية إلى الحرية، وكأنها تغني باسم الشعب الأسود الذى يسعى إلى ذلك على وجه الدقة. وفهمت النسخة التى غنتها سنة ١٩٦٧ من أغنية أوتيس ريدنج Respect [احترام] على أنها مطالبة الصفة التى كثيراً مايحرم منها السود.

وازداد حجم قائمة "أطلانطك" بانضمام بن كنج ودون كوفاى، اللذين ساهما بجنس فنى بات معترفاً به باعتبار أنه قد يكون جوهر الموسيقى السوداء الأساسية. وبعد أن قدمت له تركيبة السوق، كان البيض هم من منحوه مكانته فى المقام الأول. وكانت معظم الأغانى من تأليف كروبر، الذى أنتج كذلك العديد من الأغنيات، بينما أنتج ويكسلر غيرها، وصاحب العازفون البيض المغنين فى كل المرات التى تعاونت فيها "أطلانطك" و"ستاكس" كان المنتج الأبيض ريك هول مسئولاً عن معظم إنتاج ماصل شولز. وكان ذلك المنتج يتميز بالأصالة والتجديد عند ظهوره وصمد أمام اختبار الزمن، وهو ما أثبتته أعمال السول التى لا حصر لها التى لا تزال تجوب الولايات المتحدة وأوروبا.

وكان من الصعب تصنيف أغانى السول من الناحية الموسيقبة. فكلماتها لم تكن مختلفة عن كلمات غيرها من الموسيقى: فهناك مدح النساء، وتباه بالفحولة، وتشجيع على الرقص. ومن الناحية الموسيقية، كانت هناك فروق كثيرة بين أشكال أغانى السول وبينها وبين غيرها. وما منح أغانى السول صفتها المميزة هو أسلوب غنائها. وكان مغنو "أطلانطك" فى كثير من الأحيان يألفون أغانى الجوسبل وكانوا يشجعون على استخدام هذا فى الانتقال من مقام إلى آخر، ومن طبقة إلى أخرى، والتدرج الصوتى، والتطريب: وبما أنه لا يقيدهم شيء، فإنهم كانوا يقاربون بعض الأغانى بشجاعة غير عادية، والبعض الآخر بطريقة تثير مشاعر الرقة والشجن. ومع أن كثيرين من الفنانين السود، وخاصة فنانى البلوز، كانوا يبدون متعجرفين ومتعالين، كان مغنو السول ينقلون إحساساً بالضعف المرتبط بمغنى الكنائس الذين يخضعون لمشيئة الرب. وكانت عبارات التعجب والآهات والصرخات تضاف إلى الأغانى، مما يعطى الانطباع بأن المغنين كانوا يغوصون فى أعماق أعماقهم بحثاً عن الكلمات، ويفشلون، ومن ثم يجأرون بالشكوى للرب. وبعد نجاح بيكيت، صار مغنو "أطلانطك" أكثر قدرة على التعبير.

وكان هذا يؤدى فى بعض الأحيان إلى أداء يتسم بالعصبية. والفنانان اللذان يعدان نموذجاً لذلك هما أوتيس ريدنج وجيمس براون، وكلاهما له مكانته البارزة فى

قائمة فنانى السول. وكان ريدنج قبل انتهاء حياته نجماً عالمياً استفاد كل الاستفادة من مكانته. ولأنه اشتهر عن ريدنج نسيانه لكلمات أغنياته مما يجعله يرتجلها وحسب، فقد اعترف بعدم استعداده، حيث كان اعتقاده بأن أغانى السول هى "الطريقة التى تشعر بها". وربما بدا العويل والتهليل المتكلف معبراً عن شعور عميق، ولكن الاحتمال الأكبر أنه كان عفوياً فى حال نسيانه الكلمات. بل إن ويكسلر اتهمه بالمبالغة.

قدم ريدنج، وكان من ماكون بولاية جورجيا، لويكسلر ممول أبيض هو فيل والدن، الذى كان يدير فرق الروك أند رول البيضاء منذ أن كان يافعاً. فقد وضع والدن تنظيماً كاملاً به أقسام للكشافة وشركة أسطوانات، وهى "كابريكورن ريكوردز" التى أسسها مع ويكسلر. وكان يدير أعمال ريدنج كفنان فردى، وقبل ذلك كمغنٍ فى "ليتل ويلى" و"ذا مايتى بانثرز". وشغل والدن ريدنج بالعمل فى النوادى المخصصة للسود فقط، ولكنه لم يكن مشغولاً بالقدر الذى يجعله محترفاً طول الوقت. ولذلك عمل فى كل الأعمال قبل ١٩٦٢ عندما طلب منه والدن أن ينقله هو وإحدى فرقه بالسيارة إلى ستوديوهات "ستاكس" فى ممفيس. وفى وقت الراحة، أمسك ريدنج بالميكروفون وقدم عينة مما يمكنه أداؤه. وكان بين الحضور كروبر وبوكرتى وسمعا ما يقنعهما بأن ريدنج لديه ما يقدمه. لقد قطعا تسجيل أول أغنية من ١٧ أغنية فردية متواصلة وبدأ مستقبل ريدنج العملى.

تخصص ريدنج فى القصائد الغنائية، مثل **That's how strong my love is** و **Pain in my heart**، دون أن يحقق فيها أى نجاح. وفى سنة ١٩٦٥ قرر ويكسلر بأن يسرع إيقاعه بأغنية اسمها **Respect**. وفى ذلك الوقت كان "السول" قد أصبح تصنيفاً معترفاً بها فى صحف الموسيقى وكانت الأغانى الفردية تحقق مبيعات جيدة تكفى لظهورها على خرائط السول. وعلى عكس بيكيت وقليل آخرين قبله، كان ريدنج يعمل فى ظروف صعبة. لم تكن أغانى السول قد أصبحت بعد منطقة تخصص "أطلانطك/ستاكس": فقد كانت شركة أسطوانات منافسة فى ديترويت أكثر نجاحاً من الناحية التجارية تنتج موسيقى سوداء من خلال مصنع والكثير من الفرق الموسيقية الإنجليزية التى تعيد صياغة الموسيقى السوداء وتنسبها لنفسها. وكان فريق "ذى أنيمالز" بارعاً فى ذلك. وكثير من أغنيات فريق "ذا بيتلز" فى أوائل الستينيات لها أصول تعود إلى الروك أند رول أو "موتاون". وشملت تسجيلات فريق "رولنج ستونز" المبكرة لأغنية تشاك بيرى **Come on** وأغنية سليم هاربو **I 'm a king bee** وأغنية مدى ووترز **I just wanna make love to you**. ورد لهم ريدنج ذلك رداً رمزياً عندما سجل نسخة شنيعة من أغنية "رولنج ستونز" **Satisfaction** سنة ١٩٦٦.

وبحلول سنة ١٩٦٧ كان ريدنج واحداً من أكثر الفنانين مبيعاً للأسطوانات فى العالم. وقد فاقت مبيعاته أى فنان أسود آخر، وكان محقاً فى زعمه أنه أعلى مغنٍ فى بريطانيا، حيث كانت أغانى السول تتمتع بشعبية كبيرة جداً بين الشباب البريطانى الأبيض. وكان راى تشارلز أول مغنٍ أسود يعدل الموسيقى لاجتذاب جمهور أكبر، إلا أن ظهوره لم يكن قط فى عظمة ظهور ريدنج. وأعلن مهرجان مونتيرى سنة ١٩٦٧ عن مولد نجم بوب دولى، لا مغنى سول وحسب. وفى أوج شعبية ريدنج، قُتل فى حادث طائرة.

وكان ينظر إلى ريدنج فى حياته على أنه فنان السول الأول، وفيما يتعلق بمبيعات الأسطوانات وظهوره الكثير فى الحفلات الموسيقية، كان بالفعل فنان السول الأول. وخلفه جيمس براون الذى كان يفوق فى أدائه أى فنان من الناحية الجسمانية، وإن لم يكن يضاهى ريدنج من الناحية العاطفية. وأصبح براون معروفاً بإثارته المسرحية: فقد كان يثير الجمهور بدخوله حالة من الوجد الزائف، حيث كان يسقط على الأرض ويرتعش بينما تعزف الفرقة الموسيقى. وإذا كانت موهبة ريدنج هى الإفصاح عن مشاعره من خلال صوته، فقد كانت موهبة براون هى تحقيق الكثير من الأثر نفسه من خلال جسمه.

وكان براون جنوبياً مثل ريدنج، حيث جاء من أوجوستا بولاية جورجيا. وقطعت حياته الموسيقية المبكرة فترة عقوبة أمضاها فى السجن، غير أنه استأنفها فى الخمسينيات، حيث كان يعزف مع فنانى البلوز ثم فى فرق الروك أند رول. وكانت شركة "كنج" من بين الكثير من الشركات المملوكة للبيض، وكان مركزها فى سنسيناتى ويديرها سِد ناثان وعضو فريق "إيه أند آر" رالف باص. وقد سجلا أغنية براون Please, please, please التى بيعت منها أعداد، مما جعل ناثان وباص يمدان العقد الموقع مع براون وفرقته "ذا فيماص فليمز". وكان ذلك موضوع نزاع لاحق وصل إلى المحكمة العليا. فبعد أن ثبت براون قدميه من خلال شركة ناثان، أراد الانتقال إلى شركة "ميركورى"، وهى واحدة من ست شركات أسطوانات كبرى. وأكد له ناثان أنه لا يزال مرتبطاً تعاقدياً مع "كنج". وكان الحكم الغريب الذى أصدرته المحكمة هو: صحيح أنه كان كذلك كمغنٍ، ولكنه كقائد فرقة موسيقية كان حراً فى التسجيل لشركة "ميركورى". وفى وقت لاحق، اشترت "بوليجرام" الشركتين واستردت براون بالكامل.

وتحدى براون الزمن، حيث امتدت حياته العملية إلى ما يربو على الثلاثة عقود. وأعيد تقييم أعماله فى أواخر الثمانينيات، عندما احتلت موسيقى الراب الصدارة: فقد أصبح أحد تكنيكات براون الخاصة بتقطيع الإيقاع جزءاً أساسياً من ثقافة الشارع

الشعبية (الهيب هوب). إلا أن مساهمة براون فى الخمسينيات كانت مختلفة. ويقول كونل ويست فى كتابه **Keeping Faith**: "أصبحت أغنية جيمس براون **Say It Loud, I'm Black and I'm Proud** نموذجاً يحتذى وتعبيراً - صحياً - عن نقض مُثُل الجمال والسلوك الأنجلو أمريكية." إلا أن هذا النقض "كان فى المقام الأول ظاهرة طبقة وسطى سوداء 'جديدة'" (١٩٩٣: ٢٨٣). فقد كان الغرب يعتقد أن معظم أبناء الطبقة العاملة من الأمريكيين الأفارقة كانوا يستمعون إلى أغانى الحب الرومانسية التى تنتجها شركة "موتاون"، وليس أصوات السول الخشنة الخاصة ببراون وآخرين غيره.

وهناك وجهة نظر أخرى يقدمها بن سيدران فى كتاب **Black Talk**، حيث يقول: "كانت موسيقى 'السول' مهمة ليس فقط باعتبارها اصطلاحاً موسيقياً، بل كذلك كوسيلة حددها السود وقبلوها لاحتواء قاعدة الزنوج الجماهيرية بطريقة فعالة. والواقع أنها كانت الـ'تعريف الذاتى' الذى نادى به ستوكلى كارمايكل فيما بعد من خلال العمل الثقافى وليس المصطلحات اللفظية" (١٩٩٥: ١٢٦).

وليس هناك ما يحدد على وجه الدقة أية قطاعات من الشعب الأمريكى الأفريقى انخرطت انخراطاً فعالاً فى السول. فقد مكنت السول على وجه التحديد من مشاركة أكمل للسود فى أعمال الترفيه، وكانوا من قبل ملتزمين بالتيار العام كمقلدين قوقازيين أو أنماط مقولبة، وإن كان منهم الموهوبون. ولم يتوافق مغنو السول مع أى من هاتين الفئتين. كما كانت لهم أدوار مهمة فى تعريف جمهور ضخم على مستوى العالم بالموسيقى السوداء. وربما كانت تلك هى خطة العمل الأساسية الخاصة بوكسلر وشركاه. والتزاماً منهم بخطة العمل هذه، بدلوا الأنماط المقولبة القديمة بنمط مقولب جديد جداً، وهو رجل السول **Soul Man**، وهو فطرى وفحل ولكنه فارغ بعض الشىء. وكان ايزاك هايز أكثر المغنين بقاء مع "ستاكس" هو من يجسد تلك الصفات.

●●●

وهناك أغنية فى ألبوم ايزاك **Black Moses** الذى طرح سنة ١٩٧١ بعنوان **Ike's rap 2**. وهى الأولى فى مجموعة من الأغنيات ومدتها دقيقتان. وفيها يستسلم الباص الغليظ الهابط والأورج للوتريات الصاعدة والبيانو ذى الصوت الناعم قبل اقتحام صوت هايز الحلقى المسحوق الذى ينم عن التوبة، وهو يتوسل إلى امرأة خيالية كان الكثير من أغنياته موجهاً إليها. فهو يقول لها: **I can't sleep. Can't even eat** [لقد جفانى النوم. بل إنى عفت الطعام]. هذا هو هايز على حقيقته: فهو خانع ونادم، غير أنه على الدوام شديد الخطورة من الناحية الجنسية أو البدنية. وفى التسعينيات، اقتبس فريق "تريكى أند بورتسهيد" أبياتاً من الأغنية بشكل مستقل. وهى بلا شك الشذرات

الوحيدة التى استخدمت فى التسعينيات من أعمال هايز؛ وربما يأتى فى المرتبة الثانية بعد جيمس براون من حيث كونه أكثر الفنانين الذين اقتبست أعمالهم على الإطلاق.

وكشأن كل مغنى السول الآخرين، بدأ هايز الغناء فى الكنيسة. وهو ابن مزارع من تنيسى، عاش فترة طفولته مع أقاربه فى ممفيس. وقد قام بجولة زار خلالها كنائس جنوب الولايات المتحدة، حيث كان يغنى من طبقة الباص مع فرقة جوسبل تسمى Morning Stars. وبعد ذلك انتقل إلى فريق Calvin Valentine Swing Cats، وهو فريق بلوز، ثم إلى فريق Teen Tones، وهى مجموعة غنائية تخصصت فى الدووب (وهو موسيقى كابيلا تغنيها مجموعات من الذكور السود بتناغم شديد). وكانت مغامرته التالية فرقة روك أند رول تسمى "سير ايزاك أند ذا دوداز" . وبعد أن تأدب عقب تسجيل فاشل سنة ١٩٦٢، حصل على وظيفة لدى "ستاكس" كعازف على الأورج فى جلسات التسجيل. وكانت الجلسة الأولى التى عمل فيها تبشر بالخير: فقد عزف خلف أوتيس ريدنج سنة ١٩٦٥ عندما سجل أغنيات Respect و Satisfaction و I've been loving you too long، وحققت جميعها نجاحاً تجارياً.

وفى "ستاكس"، التقى هايز بديفيد بورتر وبدأ معه علاقة كانت مثمرة من الناحية الفنية، حيث كتب معه وأنتج مئات الأغنيات بالمعنى الحرفى للكلمة، بما فيها أغنيات "سام أند ديف" الناجحة مثل Soul Man وHold on, I'm coming. وكون هايز وبورتر شراكة مثمرة كانت نتيجتها ٢٦ ألبوماً فى السنة. كما كانا القوة التى تقف وراء الكثير من أعمال "ستاكس" فيما بين ١٩٦٥ و, ١٩٧٠ وسجل هايز ألبوماً منفرداً فشل فشلاً ذريعاً، إلا أنه حاول ذلك مرة أخرى بألبوم Hot Butterd Soul. وفى ذلك الوقت كان صوت "ستاكس" قد نسخ، ثم جرى عمل نسخ من النسخ، إلى حد أنه بات مملاً. وكانت جهود هايز مختلفة اختلافاً يقوم على المغامرة: فقد كانت أغنياته حلوة ومغرية، وكانت ناعمة كما يشير عنوان الألبوم. وعلى وجه التحديد، كانت نسخته الطويلة والملتوية من أغنية المغنى الأبيض جلين كامبل By the time I get to Phoenix تدل على فنان مشبوك فى جنسين من الغناء: فهى تضم فقرة طويلة من الراب تكاد تنبئ بما حدث من تطورات بعد ذلك بعشرين سنة. والألبوم تكسر فيه المونولوجات الموجهة لامرأة يوشك أن يشبعها بهجة. وهو غير مهذب وجنسى، بل ويتحدث عن الفحولة.

وبعد ألبومين دعى هايز كى يضع موسيقى فيلم جوردون باركس Shaft، الذى صار أنجح فيلم فيما تسمى الآن أفلام استغلال السود blaxploitation films. وكانت مكونات استغلال السود أساسية: شرطى أسود قاس، ونساء جميلات ولكنهن يتسمن بالغباء، وتجار مخدرات خطرون، والكثير من القتل خفيف الدم، بل والجنس الأخف

دماً. ويغض النظر عما فعله هايز بعد ١٩٧١، فسوف يتذكره الناس على الدوام باعتباره الرجل الذى عزف وغنى أغنية فيلم **Shaft**. وحصل هايز على جائزة أوسكار لوضعه موسيقى الفيلم. وكان جون شافت، الذى أدى دوره فى الفيلم ريتشارد راونتريى، نموذجاً للشخص السيئ: فقد كان فحلاً بنعومة، ولم يكن يقيم علاقات طويلة الأجل؛ وهناك بيت فى الأغنية يصفه بأن **sex machine** [آلة جنسية] (وهو ما يذكرنا بإحدى أغنيات جيمس براون). وبسبب المبالغة فى فحولة هايز، كان هناك ربط بينه وبين هذه الصورة. وقد ظهر بهذه الصورة ذاتها فى أفلام مثل **Truck Turner** و**Three Tough Guys** وتمثيليات تليفزيونية مثل **The Rockford Files**، وعادة ما كان محملاً بالحلى الذهبية. وقال دونالد بوجل فى موسوعته **Blacks in American Film and Television**: "قرر هايز أنه يرغب فى أن يكون شافت. وربما تكون فى ذلك بداية مشكلته" (١٩٨٨: ٢٢٣). بدا الأمر وكأن نمطاً مقولباً قديماً قد عاد فى صورة تهكمية؛ لولا أن أفلام استغلال السود كان مقصوداً بها أن تكون جادة.

وفى الوقت الذى كانت "ستاكس" فى سبيلها إلى الانحدار، كان مستقبل هايز العملى فى صعود حاد. والواقع أنه لولا هايز لانتهى أمر "ستاكس". وقد طرح آخر ألبوماته لهذه الشركة، وعنوانه **Joy** سنة ١٩٧٣ ليتصادف مع ظهوره فى فيلمين موسيقيين عرضا فى نفس الوقت، هما **Wattstax** و**Save the Children**. وعندما تركها هايز سنة ١٩٧٤ ليوقع عقداً مع شركة اسطوانات "إيه بى سى"، سقطت "ستاكس" فى بحر النسيان، ثم أفلست فى العام التالى. واتضحت أخطار الارتباط أكثر من اللازم بأفلام استغلال السود عندما سقط هايز سقوطاً مروعاً فى الإفلاس، بعد النجاح الضخم الذى حققه فى أوائل السبعينيات. وفشلت محاولات عديدة قام بها للعودة، مع أنه طرح سنة ١٩٩٥ ألبومه الذى حظى بأحسن استقبال منذ عدة سنوات، وكان عنوانه: **Branded**.

وكما هو حال السياق الاجتماعى الذى كان يعمل فيه، كان هايز يعيش مع الخطر. فقد أحيا النمط المقولب القديم الخاص بالزنجى البغيض الذى تسيطر عليه آلة جنسية استثنائية والرغبة فى استغلالها، وأضاف إلى هذا غضباً بدا أنه يعكس اتجاه السود المتغير. وقبيل اغتيال مارتن لوثر كنج سنة ١٩٦٨ فى موتيل كان هايز ينزل فيه فى كثير من الأحيان، بطريق الصدفة، كان الكثيرون من الأمريكيين الأفارقة قد ابتعدوا عن سياسته التى تقوم على استراتيجيات المصالحة السلمية المتدرجة. وبدلاً من ذلك أصبح كثيرون أكثر استعداداً لتلقى رسائل دعاة "القوة السوداء"، مثل بوبى سيلز وهوى نيوتن، وزعماء "أمة الإسلام"، ومنهم إليجا محمد ومالكوم إكس، الجانب الآخر منه.

وكان يبدو للبعض أن كنج يكافح من أجل هدف مستحيل: وهو أن يكسب للسود حق دخول ثقافة لم تكن ترغب فيهم وحسب. وكان كل من الرسالة والرجل غريبين عليهم. ويقول ويلسون موزيس فى كتاب **Black Messiahs and Uncle Toms**: "لم يروا كيف يمكن لأى رجل أسود يحترم نفسه أن يعيش فى الجنوب دون أن يحمل مسدساً ويستخدمه مرة واحدة على الأقل فى كل يوم (١٩٩٣: ٢٠٩). وبعد وفاة كنج، كان يبدو أن العيش فى أى مكان يستلزم الشرط نفسه فى كثير من الأحيان.

كان هايز سيئاً. ولهذا كان يستحق الاحترام. لقد نحت لنفسه صورة تتناسب تماماً مع تلك الأوقات: رأس محلوق، تتدلى من رقبته سلاسل ذهب، وكان ينظر باحتقار بدلاً من الابتسام، وكان يبدو وكأنه يتغذى على الأطفال الصغار. وعندما كتب لوروى جونز يقول إن "السول شكل من أشكال العدوان الاجتماعى"، ربما كان هايز فى ذهنه (١٩٩٥: ٢١٩). وكان خطر هايز ضمنياً بالطبع؛ فهو لم يفصح قط عن معارضته لسيطرة البيض، ولم يمدح جهود "الفهود السود". وكانت موسيقاه، البعيدة عن اعتناق فكر "القوة السوداء"، فى غالبها عن الحب، وهو مادة معظم أغانى السول. إلا أنه كان يمسك بطريقة أو بأخرى بروح السود عندما تكون خصلة إيجابية. من ذا الذى كان يرغب فى التصرف بطريقة يقبلها البيض؟ كان كثيرون من السود يرون أن البيض لن يقبلوا السود بحال من الأحوال؛ وعليه فإنهم قد يكشفون عن نواياهم فى أن يكونوا أكفاء، بل ويبالغون فى ذلك.

وكانت أعمال الشغب فى مدينة أمريكية كبيرة فى الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٧ تنبئ باتجاه مختلف داخل الجيتوهات. وكان ظهور مالكوم إكس وأمة الإسلام، اللذين كانا يدعوان إلى الانفصال واستقلال السود، دليلاً آخر على الغضب الذى كان ينتشر فى أنحاء أمريكا. وبدون أن يؤيد هايز هذا فى يوم من الأيام، كان هايز قادراً على تحقيق مكاسب من قدراته الدرامية. فقد كان يبدو من حيث مظهره وما يصدر عنه وكأنه يحمل تلك البندقية يستخدمها بشكل يومى.

وبينما انحسرت موجة الاهتمام بالسول، أخذ نجم هايز فى الأفول. فكانت ألبوماته تباع منها أعداد أقل مما سبق، وتقلصت أدواره فى السينما تماماً. وكانت نتيجة ذلك أنه أفلس. ومع ذلك، فقد كان له اسمه وترادفه مع كلمة **bad mother-fucker**، الأمر الذى جعله يولد من جديد فى أوائل التسعينيات فى أعقاب ذلك التعصب المصطنع الذى صاحب تسليع مالكوم إكس.

●●●

وفى أكتوبر ١٩٦٧، أعلنت شركة ""أطلانطك"" عن "اتفاق من حيث المبدأ" مع

شركة "وارنر براذرز-سفن": وطبقاً لبنود هذا الاتفاق، يتم استيعاب ""أطلانطك"" في الإمبراطورية الإعلامية مقابل ٢٠ مليون دولار إضافة إلى حق الاكتتاب بشراء أسهم. كما كان يقضي ببقاء أردغان وويكسلر في الشركة، ولكن بصفتهما موظفين وليسا صاحبي شركة. كما انتهت الصلة بـ"ستاكس". وكانت تلك ضربة شديدة لـ"ستاكس"، ذلك أنها كانت تعني أن كل أسطوانات جيم ستيوارت واستل أكستون وتسجيلات "ستاكس" الأصلية التي لم تطرح بعد في الأسواق باتت ملكاً لـ"وارنرز". ويقول جورالنك في كتابه Sweet Soul Music (1986): "لا أظن أنه في فرحتهم الأولى لانضمامهم إلى "أطلانطك" خطرت ببالهم مسألة أن يمتلكهم السادة في نهاية الأمر." وأعرب ستيوارت، الذي تولى الجزء الأكبر من التفاوض مع "أطلانطك"، عن دهشته من أن استثمار حياته الفني والتجاري كان يسرق منه. واعترف ويكسلر لجورالنك أنها كانت "صفقة مربحة" ولكن: "اسم اللعبة كان هو ما سوف تحققه التجارة" (١٩٨٦: ٣٥٧).

لم يكن لدى "ستاكس" أية ميزة سوى اسمها الجيد. وقد ثبت أن المفاوضات مع ""أطلانطك"" غير مثمرة، وفي النهاية قررت "ستاكس" بيع شركة النشر التابعة لها "ايست/ويست" لشركة "جلف + ويسترن" مقابل ٢,٨٨ مليون دولار بالإضافة إلى أسهم في "جلف + ويسترن". وأدى هذا إلى مزيد من الانشقاق داخل "ستاكس"، حيث أراد ستيوارت تحويل ٢٠ بالمائة من الأسهم الممنوحة له ولأكستون إلى آل بل، الذي كان مخلصاً له طوال تاريخ الشركة؛ وهو ما رفضته أكستون على أساس أنها كانت تريد التخلي عن أسهمها لستيف كروبر. وفي النهاية حصل بل وكروبر على ١٠ بالمائة من ملكية النشر. وبحلول مايو ١٩٦٨، كان قد تم التوصل إلى صفقة مع قسم موسيقى بارامونت التابع لـ"جلف بلاس ويسترن" وبدأت "ستاكس" في إصدار الأسطوانات من جديد، ولم تعد شركة مستقلة، كما لم تعد مرتبطة بـ"أطلانطك"، وحرمت بطبيعة الحال من أوتيس ريدنج. غير أنها تكيفت مع الظروف: فبعد أن انصرف أكستون، وأصبح ستيوارت وبل قوتين محركتين، "يساعدهما" الوجود الغامض لجوني بايلور (ويعتقد البعض أنه كان عائقاً أكثر منه عوناً) الذي انضم لـ"ستاكس" بعد إتمامه لصفقة توزيع لشركته "كوكو" وأصبح يمثل نفوذاً شديد القوة في إدارة الهيئة.

وقد تم التخلي عن بعض الاستراتيجيات الضعيفة التي تميزت بها "ستاكس" في البداية، حيث اعتنق ستيوارت المنهج المؤسسي، حيث نظم في وقت من الأوقات مؤتمراً ضخماً للمبيعات في ممفيس، وهو الأمر الذي ما كان ليخطر ببال أحد في وقت بيكيت وريدنج. وكان وصول هايز حالة من التوقيت الجيد. وكما رأينا، أصبحت مساهمته ضرورية لوجود "ستاكس" في أوائل السبعينيات. وربما كان من المفارقة أن أغنيته Hot

buttered Soul سجلت عندما كان مرتبطاً بعقد باعتباره كاتباً وحسب، وليس كفنان. وقد وافق على توقيع عقد، إلا أن اتفاق إنتاج "ستاكس" المعتاد لم يكن سارياً فى وقت الخفض، ولم تكن اعتمادات الإنتاج، التى عادة ما كان يشارك فيها ستة منتجين، تستخدم. وهو ما كان يعنى أن المنتجين المعتادين لم يحصلوا على شيء.

وفى السبعينيات، اتخذت قصة "ستاكس" منحى جديداً عندما اقترض ستيوارت وبيل أموالاً من شركة "دويتشه جراموفون" واشتريا الشركة من "جلف + ويسترن". إلا أنه بحلول سنة ١٩٧٢ كان ستيوارت قد مل من التشغيل، واشترى بيل حصته، بعون من "كولومبيا". وبخروج ""أطلانطك"" من منطقة موسيقى السول ودخولها مجال الفرق الأمريكية البيضاء، مثل "فانيلا فدج"، وفرق الروك البريطانية مثل "لد زبلن"، ظلت "ستاكس" واحداً من كبار متعهدى الموسيقى السوداء. ومع أن قائمتها لم تكن لتقارن بقائمة "موتاون"، التى كانت تتباهى إلى جانب أشياء أخرى بفرق "ذا تمتيشنز" و"ذا ميراكلز" و"مارثا أند ذا فانديلاس"، فإن "ستاكس" كان لديها هايز و"ستابل سنجرز" وجونى تايلور و"سول تشيلدرن" الذين جعلوا مبيعات ألبوماتها عالية. كما أنها أنشأت شركات فرعية، سجلت إحداها أول أغنية للكوميديان ريتشارد برايور بعنوان That Nigger's Crazy.

وإذا كان بيل هو الرئيس الاسمى لـ"ستاكس"، فلا ينبغى مقارنة منصبه بمنصب بيرى جوردى، وهو رئيس أمريكى أفريقى آخر لم يكن ليقدم أية تنازلات فى خطته لأن يظل مستقلاً عن الشركات الكبرى؛ على الأقل حتى سنة ١٩٨٨. ووضع بيل ترتيباً للتوزيع مع "كولومبيا"، التى تلقى منها ٦ ملايين دولار كقرض منخفض الفائدة من أجل "التوسع". وحينذاك استغل جزءاً من هذا المال فى شراء حصة ستيوارت، إلا أنه وجد أن من مصلحته إبقاء ستيوارت كرئيس للشركة، وهو ما قيل إنه من أجل التواصل. وكان اتصال بيل بـ"كولومبيا" يتم عن طريق كلايف ديفيز، الذى أبرم كذلك الاتفاق الذى كان وراء فيلم Wattstax سنة ١٩٧٣، وربما لم تكن لبيل السيطرة المالية، إلا أن الترتيب كان فى مصلحة "ستاكس" إلى حد كبير. والواقع أنه كان أفضل من أن يكون حقيقياً. فقد كانت "ستاكس" تتقاضى ثمن المنتجات، وليس المبيعات: فكلما زادت الوحدات التى تصنعها، كان ما تتلقاه من الأموال أكثر. وسواء أبيعت الأسطوانات أم لا، كانت "ستاكس" تحصل على دولارين مقابل كل ألبوم.

ولم تعرف غرابة هذا الاتفاق بالكامل حتى ربيع ١٩٧٣، عندما فصل ديفيز وأعادت "سى بى إس" تقييم الموقف، وقررت أن ١,٢٠ دولار مقابل كل ألبوم يعد رقماً واقعياً. وعندما غضب بيل من هذا التخفيض زعم أن روح الاتفاق مع ديفيز انتهكت،

مع أنه لم يكن لديه من الوثائق ما يدعم ذلك. وخلال بضعة أشهر، بدأت هيئة العائدات الداخلية تحقيقاً في عمليات "ستاكس" المالية. وكشف ذلك التحقيق أن مبالغ كبيرة من المال تنفق على رواتب الموظفين والفنانين وبيوتهم وعلى مصاريف التوقيع. وسرعان ما أعقب الفضيحة خبر عن إجراء تحقيق ثان، وكان هذه المرة يستهدف أنشطة نائبي رئيس "ستاكس". ورد بيل على ذلك بإعلان إنشاء شركة جديدة باسم "تروث" مستقلة استقلالاً تاماً عن "كولومبيا".

وكان ترك هايز لـ"ستاكس" نهاية لها. فلفترة طويلة كان عائلها الرئيسي هايز يحرض على مقاضاتها، حيث قدم له شيكاً قيمته ٢٧٠ ألف دولار. وفي ذلك الوقت كان الفساد المالي في "ستاكس" واضحاً وضوحاً تاماً. وفحصت لجنة محلفين فيدرالية كبرى، دفاتر "ستاكس" ومنعتها من التوزيع بصورة مستقلة عن "كولومبيا". وأوقف دفع رواتب الموظفين. أما البنك الذي تتعامل معه الشركة، وهو "يونيون بلانترز ناشونال بانك"، فقد ساندها وراجع حساباتها وانتهى إلى أنه اتضح أنها تحقق عائدات سنوية تصل إلى ١٤ مليون دولار. وبدا أن المصروفات تصل إلى هذا المبلغ، أو تزيد قليلاً. وعند هذه النقطة، دخل ستيوارت حلبة الصراع من جديد: إذ كان لديه أقوى استثمار عاطفي في الشركة، حيث كان قد شارك في تأسيسها قبل ست عشرة سنة، وكان مستعداً للدخول بأمواله الخاصة (٤ ـ ٦ ملايين دولار) في "ستاكس في محاولة لإنقاذها. وقال ستيوارت لجورالنك: "لم أقلل خسائري قط. كان لدى الكثير من المال، وكنت ثرياً. لقد خسرت كل شيء وحسب" (١٩٨٦: ٣٩١).

وازداد الطين بلة. ففي ٨ سبتمبر ١٩٧٥ اتهم بيل وأحد موظفي "يونيون بلانترز ناشونال بانك" بـ"التآمر للحصول على ما يزيد على ١٨ مليون دولار في صورة قروض بنكية احتيالية". وقد برئت ساحة بيل، إلا أن موظف البنك، الذي كان يقضي فترة عقوبة بسبب حكم آخر، ثبتت عليه التهمة في قضيتين. كانت "ستاكس" تنهار وهرب بيل إلى ليتل روك بولاية أركانسو، حيث كان دخله من العمل كمنتج حر. أما ستيوارت فقد ظل معها حتى النهاية المرة، حين وصل في النهاية إلى الستوديو في ١٢ يناير ١٩٧٦ ليجد نفسه ممنوعاً من الدخول؛ حيث حكمت محكمة إفلاس فيدرالية بإغلاق "ستاكس". وفي سنة ١٩٧٦ كذلك، رفع هايز قضية إفلاس، حيث تراوحت ديونه بين ٦ و٩ ملايين دولار.

وبالمصادفة الغريبة، حققت أكستون، التي كانت قد خرجت من المشروع في وقت مبكر واحتفظت ببعض مالها، مكاسب كبيرة في العام نفسه. ففي الوقت الذي كانت تقترب فيه من عيد ميلادها السبعين، أنتجت أسطوانة مبتكرة عبارة عن بطبطة على

طريقة دونالد دك (بطوط) وكورس مثير للضحك. وبيع من هذه الأسطوانة التى كانت تحمل عنوان **Disco Duck** ستة ملايين نسخة فى أنحاء العالم. ولم تكن تلك أسطوانة لموسيقى السول.

●●●

ويعتقد موراى أن "الفنان الأسود ينجح مع الجمهور الأبيض، إما بتجسيد جانب من جوانب السواد يشعر هذا الجمهور معه بالراحة، أو بالظهور بشكل يكاد يكون بعيداً عن المجتمع الأسود: وبذلك يصور على أنه 'عالمى' مستقل" (١٩٨٩: ٧٩). وقد نجح فنانو السول عبر الطريق الأول: أى عن طريق امتلاك صفة خاصة لا تتوفر إلا للسود وإبرازها. وكانت أغانى السول البيضاء إردافاً خلفياً. فكثيراً ما كان يقال إن أغانى السول كانت شعوراً؛ فإنك إن لم تشعر بها، لا يمكنك غناؤها. ويكتب جونز قائلاً: "فالبيضاء إذن ليست 'صحيحة'، مثلما كانت أغانى البلوز القديمة، وإنما شبيهة بها، حيث إن ثقافة البيض تحول دون امتلاك 'روح' [soul] الزنوج" (١٩٩٥: ٢١٩).

ومع ذلك تظل المسألة كما هى. فالأصول الغامضة للمصطلح لم يوضحها أحد التوضيح الواجب. ويبدو أن "موسيقى الأجناس"/البلوز/الروك أند رول/السول تنتمى إلى نفس السلسلة المتصلة، التى كانت المرحلة التالية منها هى موسيقى الفنك. ومن المؤكد أن هناك بعض التواصل، وإن كانت مرات الانقطاع أكثر أهمية بصورة مثيرة للجدل. ويقول سيدران إن السول كانت تشكل انقطاعاً عن الأجناس الموسيقية الأخرى. وهو يزعم أنها "كانت مسلحة بثقة الموقف الإيجابى الجديد الذى يقول إن الثقافة السوداء خرجت من حالتها السرية فى أمريكا، لكى تواجه بنية سلطة بيضاء يطوقها التشاحن السلبى القمعى" (١٩٩٥: ١٢٦-١٢٧).

قد نقبل هذا، إلا أننا نضيف ملاحظات بشأن تزامن السول والاضطرابات الاجتماعية فى الستينيات. وكان أردغان وويكسلر مديرين ماهرين إلى جانب كونهما مخلصين للموسيقى السوداء. ولم تقتصر مساهمتهما على اكتشاف المواهب، بل تعدت ذلك إلى إحاطتها بالعازفين الصحيحين، وتنقيحها، وإنتاجها، وتعبئتها، وبيعها. وليس واضحاً إذا ما كانت كلمة "سول" فى الأصل أى شىء يزيد على كونه مؤامرة تسويق ذكية قصد بها تقديم صفة إيجابية من صفات السود فى لحظة مناسبة من التاريخ. فقد كان ذلك على أية حال الوقت الذى كانت تمسك فيه حركة الحقوق المدنية مرآة لأمريكا، تعكس جوانب نفسها وتاريخها التى كان من المؤلم الاعتراف بها. ويقول بول فريدلاندر فى كتابه **Rock and Roll: A social history**: "فسر المستمعون الموسيقى فى فترة الستينيات المثالية على أنها تعبير حماسى بطريقة فنية عن جماليات موسيقية وثقافية

سوداء. ومن المفارقة أن هذه الموسيقى أنتجتها فرقة أفرادها من البيض والسود وشركات أسطوانات أصحابها من البيض" (١٩٩٦: ١٧٢).

وهذه المفارقة لها أبعاد أخرى. فإنه عندما يقال إن لدى الفنانين السود "موهبة" لا سبيل للبيض إليها، فهل خلق من هم على شاكلة ويكسلر وستيوارت وناثان وكل من تبعهما من البيض الذين روجوا للسول "آخر"؟ كان البيض مفتونين بالآخرية. ويقول ليبرفلد، الذى تناولنا كتابه عن تسليع البلوز فى الفصل الثالث: "إغراء ما هو غريب أمر أساسى لما فى جاذبية ثقافة البلوز للتيار العام" (١٩٩٥: ٢١٩). وهو يقول إنه عند الاستماع للبلوز، فإنهم يجعلون البيض يشعرون بأنهم "طرف فى شىء أولى أصيل لا يقيده قيد". وقد نوسع وجهة نظره لتشمل الكثير من القوالب الموسيقية الأخرى - قبل البلوز وبعدها - التى كان لها جميعاً أثرها على اجتذاب البيض إلى عالم كان فى يوم من الأيام غريباً ولكنه يبعث على البهجة، وكان خطراً ولكنه مغرٍ.

وفى كتاب **Unthinking Eurocentrism** تقول إيلا شوهات وروبرت ستام عن العملية التى تبرز هذه المؤامرة وغيرها من مؤامرات: كان "رسم الصورة الحيوانية" فى الأصل جزءاً من محاولات الاستعماريين لجعل الفروق بين البيض الفاتحين وهؤلاء الذين فتحوا بلادهم تبدو طبيعية، لا ثقافية. "ويشكل رسم الصورة الحيوانية جزءاً من آلية التطبيع الأكبر حجماً والأوسع انتشاراً: أى اختزال الثقافى إلى البيولوجى، والميل إلى ربط المستعمر بالبليد والفطرى وليس بالمتعلم والثقافى." ولا تقتصر الآلية على الماضى. وتقول شوهات وستام: "إن مجاز رسم الصورة الحيوانية يتكرر إلى حد فى الخطاب الإعلامى فى الوقت الراهن" (١٩٩٤: ١٣٨)

والذى ساعد السول على بلوغ الأسطورى هو محركو صناعة الثقافة السوداء، حيث شجعهم بكفاءة الفنانون الذين كانوا شغوفين لأن يتقدموا فى حياتهم العملية. وهى لم تكن شيئاً يمكن تعلمه، ولم تكن شيئاً متاحاً للبيض، وليس فى الستينيات بحال من الأحوال. ومن المفترض حينذاك أنها طبيعية بالنسبة للأمريكيين الأفارقة وقاصرة عليهم. وعندما نظر إلى السول هذه النظرة، كانت كذلك جزءاً من رسم الصورة الحيوانية التى يفضلها مستعمرو القرن التاسع عشر لتبرير تفوقهم على كل الشعوب التى قهروها. فبالتأكيد على القيمة الطبيعية والغريزية للمقهورين، قللوا من قيمتهم الثقافية والفكرية. والسول، شأنها شأن "موسيقى الأجناس" التى سبقتها، كان لها معنى فقط فى معارضة الموسيقى البيضاء والصفات الفكرية التى كان يعتقد أنها تتضمنها.

الفصل السادس

أبعد مايكون عن المال

كتب ويلسون جيرمياه موزيس عن نات تيرنر، ملهم تمرد العبيد سنة ١٨٣١ وقائده، أنه بلغ فى أقصى مدى لتأثيره "مرحلة متقدمة من التثاقف". وهذه العبارة من كتاب موزيس Black Messiahs and Uncle Toms. ويقول موزيس: "كان أساس تأثير تيرنر على غيره من السود هو فهمه للثقافة المهيمنة، واستيعابه للغة الرجل الأبيض ودينه، الأمر الذى يرمز إليه بقدرته على قراءة الكتاب المقدس وتفسيره" (١٩٩٣: ٦٤). وكان نفوذ تيرنر ينبع من قدرته على الانتقال كما الحرباء بين الثقافتين. وما مكنه من ذلك هو فهمه للبيض.

وتمكن بيرى جوردى كذلك من فهم الثقافة البيضاء. إذ فهمها هو الآخر فهماً يكفى لاستشعار احتمالات السوق الخاصة بإنتاج الموسيقى السوداء وبيعها للبيض. فبعد حصول جوردى على قرض قيمته ٨٠٠ دولار، حول هذا المبلغ إلى صناعة ثقافة حققت ٦١ مليون دولار عندما باعها لشركة "إم سى إيه" سنة ١٩٨٨، وأثناء ذلك، أصبح أول أمريكى أفريقى يتمتع بنفوذ خطير فى صناعة الثقافة السوداء.

كان جوردى يتمتع بنفوذ، ولكن من المؤكد أنه لم يكن أول مستثمر أمريكى أفريقى يتاجر فى الثقافة. فقبل صعوده، كان سود كثيرون آخرون قد جربوا حظهم فى الأعمال التجارية المتخصصة فى الموسيقى. وكاستهلال لمشروع جوردى، سوف نتتبع بعض الجهود الأمريكية الأفريقية المبكرة لاستغلال القدرة التجارية للموسيقى السوداء.

●●●

كان عدم احتمال نجاح ممولين مثل تشارلز هيكس خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر يعود إلى شعبية العروض المستزنجة التى يقدمها السود. ورأينا فى الفصل الثالث كيف تضاءل حظها فى أوائل العقد الأول من القرن العشرين. وكان شيرمان دادلى فناناً انتقل من خشبة المسرح إلى المكاتب: إذ أنشأ سنة ١٩١٣ وكالة فنانين خاصة به، وتخصص فى الفقرات السوداء. بل إن نجوم العروض المستزنجة

كانوا يهجرون الفن بسبب نقص فرص العمل. وكانت مهمة دادلى هى خلق دائرة من سبعة مسارح على الساحل الشرقى كان يقدم فقراته بالتناوب عليها. وعندما استأجر المسارح وعالج مسألة التعاقد على الفقرات، كانت له السيطرة على عملية مستقلة بنفسها بالفعل؛ على الأقل حتى سنة ١٩١٩ عندما ارتبط بأصحاب مسارح بيض فى مسعى منه لتوسيع مجال الدائرة.

وفى العشرينيات، كان و.ك. هاندى وهارى هـ. بيس ضمن عدد من المستثمرين السود الذين أنشأوا شركات النوت الموسيقية الخاصة بهم، ثم توسعوا إلى فروع أخرى، مثل شركات الأسطوانات. وبدأ هاندى حياته العملية فناناً فى العروض المستزنجة فى تسعينيات القرن التاسع عشر. ويبدو أن الفرقة التى كان يعمل بها أوحت إليه بمشروعاته اللاحقة. ويقول روبرت تول، الذى أجرى مقابلة مع هاندى من أجل كتابه **Blacking Up**: "فى تأكيد فنانى العروض المستزنجة السود على أصالتهم كزنوج وزعمهم بأنهم عبيد سابقون، أصبحوا خبراء العروض المستزنجة المعترف بهم فى رسم صورة مادة المزارع" (١٩٧٤: ١٩٦). وهو يشير إلى أن الزعم لم يكن دقيقاً بالضرورة، إذ إنه لكى ينجح فنانو العروض المستزنجة السود على المستوى التجارى، كانوا يلجأون فى كثير من الأحيان إلى أنوا ع من الأنماط المقولبة التى يشيعها البيض. إلا أنه بالنسبة لهاندى وغيره من الأمريكيين الأفارقة الطموحين "كانت العروض المستزنجة فرصة من فرص الحراك" (١٩٧٤: ٢٢٣). وعن خبرته فى العروض المستزنجة، قال هاندى لتول: "لقد دفعتنى لإقامة صلات بجيل شغوف ولكنه واعد من المغنين والعازفين السود. كما أنها علمتنى أسلوب حياة ما زلت أعتبره الأسلوب الوحيد لى" (١٩٧٤: ٢٢٩).

وبعد انتهاء الزمن الذى كان يقف فيه هاندى على خشبة المسرح، أخذ يتاجر بخبرته الفنية، حيث شارك بيس فى النشر ووكالة الفنانين. ورأينا فى الفصل الثالث أن بيس كان يمتلك شركة "بلاك سوان فونوجراف" التى كانت تبيع نفسها باعتبارها شركة أسطوانات الموسيقى السوداء الأصيلة، وكان السود يمتلكونها ويديرونها بالكامل وكانت قاصرة على الفنانين السود. وكانت هذه الشركة، حسبما تقوله إعلاناتها، "الشركة العنصرية الأصيلة الوحيدة التى تصنع أسطوانات الآلات المتكلمة". وكان مركز الشركة فى نيويورك وكانت تقوم بطبع أسطواناتها فى شركة "بيس فونوجراف مانيفاكشرنج كوربوريشن".

وشارك بيس فى كفاح حركة الحقوق المدنية، حيث انضم إلى "الاتحاد القومى لتقدم الملونين" بعد فترة قصيرة من تأسيس المنظمة سنة ١٩١٠. وبما أنه كانت له

علاقات قوية فى قطاع البنوك والتأمين، فقد استشعر قوة الشركة التى يملكها السود عندما اكتتب فى مشروع النوت الموسيقية. بينما أبدت أعمدة صناعة الأسطوانات، وهى "فيكتور" و"بارامونت" و"ايمرسون"، اهتماماً قليلاً بالفنانين السود، أو لم تبد أى اهتمام بالمرة.

وبيعت شركة بيس "بلاك سوان" فى النهاية - كما حدث لشركة جوردى - لشركة أسطوانات مملوكة للبيض، وكانت تلك المرة "بارامونت" (حيث تمت الصفقة سنة ١٩٢٤)، وهو إجراء دفع إليه عدم وجود شبكة توزيع؛ وهذه فى حد ذاتها مشكلة شاركه فيها جوردى فى السنوات الأولى من تاريخ الشركة.

ولاحظنا فى موضع سابق كيف دُمرت صناعة أسطوانات البلوز فى الأربعينيات لتولد من جديد فى الخمسينيات. وكان الميلاد الجديد مبعثه عدة عوامل، ليس أقلها حماس الأعمال التجارية البيضاء لتحقيق المكاسب فى سوق أمريكية أفريقية ناشئة. إلا أن صناعة الأسطوانات أتاحت كذلك فرصاً للمستثمرين المتوقعين السود. ويقول نيلسون جورج فى كتابه **The Death of Rhythm & Blues**: "أحد الأشياء التى حددت عالم الريذم أند بلوز، وهو ما فصله عن معظم الأعمال التجارية الأمريكية الأخرى، هو قدرة السود على تشكل الأعمال التجارية وتحقيق الربح من منتج خلقه قومهم" (١٩٨٨: ٣١). وهو يقدم تاريخى مشروعين< أحدهما بدأه دون روبى، وهو مستثمر مستقل صغى]، بدأت أعماله التجارية تزدهر بعد إنشائه لشرية "بيكوك ريكوردز" سنة ١٩٤٩، وبما أنه اشتهر!كنمط تجارى صرف لا يعرف الرحمة، فلم يكن له طموح أكثر قيمة من كسب كومة من المال؛ وهو ما حققه بالفعل، وغالباً ما كان ذلك مقابل كدر فنانين - الذين اتهمه أحدهم روبى بغشه فيما يتعلق بحق الأداء العلنى وتلقى ركلة كانت من القوة بحيث أحدثت له فتقاً. كان هذا الفنان هو ليتل ريتشارد؛ وليس هناك ما يدل على أنه اشتكى مرة أخرى.

وفى كتاب **The Life and Times of Little Richard, The Quasar of Rock**، ينقل تشارلز وايت ما قاله ريتشارد عن روبى: "كان رجلاً أسود يشبه الرجل الأبيض...كان على قدر شديد من الاستحواذ. بل كان يتحكم فى النفس ذاته الذى تتنفسه." وكان روبى يعامل كل فنانيه بنفس الطريقة.

وكان الأقل نجاحاً، أو كان بالأحرى فشلاً تجارياً، هو بوبى روبنسون الذى جعل كل الأعمال التجارية المتصلة بالموسيقى الواحد داخل الآخر. والواقع أن حياة روبنسون العملية عبارة عن قائمة من الفرص الضائعة: ففى وقت من الأوقات كان لديه أو عرضت عليه عقود مع جلاديز نايت وأوتيس ريدنج ولى دورسى وجراندماستر فلاش، وجميعهم

أصبحوا نجوماً. وكانت شركته "رد روبين" تتباهى بالكثير من الأسماء المعروفة، إلا أن معظمها حقق وضعه مع شركات أخرى. وكانت منتجات "رد روبين" لا عيب فيها من الناحية الجمالية: فقد كان روبنسون مهتماً بفرق الدووب التى انتشرت فى الخمسينيات. وبينما بيعت الأسطوانات نفسها بأعداد لا بأس بها، فإن قليلاً من الفنانين فى هذا الجنس الفنى صنعوا هوية لأنفسهم. وأدى هلع روبنسون وتردده فى العمل خلال فترات كساد أحد الفنانين إلى كساده هو، ولم تكن شركته "بيكوك"، رغم استمرارها زمناً طويلاً، فى مصاف ""أطلانطك"" أو "تشس" أو "صن" أو "بيكوك".

وكان والتر "دوستى" ويليامز قائد فرقة "هارلم ديوكس" فى الأربعينيات. وعندما كان يعمل عازفاً فى نادى هارلم الخاص بـ"براون سيسترز" لاحظ أن أفراد الجمهور من الشباب الصغار يبدون مرحبين بفرق الدووب الغنائية الجديدة، فقرر إنشاء شركته "دوتون ريكوردز". وقد بدأ تسجيل أغنيات الفرق فى ستوديو تسجيل بأحد الجراجات فى لوس أنجلوس وحالفه الحظ فى أغنية **Earth Angel** لفريق "ذا بنجوينز"، التى وصلت إلى قمة قائمة الروك أند بلوز سنة ١٩٥٤.

أنشأت شركة "فى جاى" فيفيان براكن وزوجها جيمس (واسمها عبارة عن الحرفين الأولين من اسميهما). سنة ١٩٥٢ كانت فيفيان تعمل مشغلة للأسطوانات فى شيكاغو وكان الزوجان يمتلكان محلاً للأسطوانات فى مدينة جارى القريبة بولاية إنديانا. وكانت طبيعة الأعمال التجارية الموسيقية المتداخلة فى الخمسينيات تعنى أن الزوجين براكن، باعتبارهما مالكين لمحل أسطوانات، كانا على اتصال بالكشافة والوكلاء والمديرين والعازفين. وأعطى النجاح فى جانب من الجوانب الزوجين براكن ما يكفى من الثقة كى ينوعا نشاطهما ويؤسسا شركة "فى جاى" من رأس مال كسباه من المحل.

وفى السنوات العشر الأولى من التشغيل، زعمت الشركة أنها أنتجت العديد من الأسطوانات الأكثر مبيعاً على المستوى القومى، وعلى المستوى الدولى فى بعض الأحيان، ومن بينها أسطوانة بيتى ايفرت **Shoop song (It's in his kiss)** وأغنية جين تشاندلر **Duke of Earl** (وطرحت من خلال شركة فرعية). ومن أجل تجميع الزوجين براكن لمواهب شيكاغو، وقعا عقوداً مع كل أصناف العازفين، بمن فيهم رباعى أبيض، هو فريق "ذا فور سيزونز" الذى حقق نجاحاً كبيراً على جانبى الأطلنطى. وكان ألمع انتهاز للفرص من جانب الزوجين براكن هو طرحهما أول أغنية مفردة لفريق "ذا بيتلز" فى الولايات المتحدة **She loves you**، وإن تولت أغنيات الفريق المنفصلة اللاحقة شركة

"كابيتول". وعينت الشركة إدوارد أبنر رئيساً لها؛ وقد التحق فيما بعد بشركة "موتاون" كمدير لقسم الإدارة بها.

ويبدو أن القدرة على تحديد المواهب ومهارة إنتاج الأسطوانات الناجحة لم تكونا كافيتين لاستمرار العمل، وفى سنة ١٩٥٥ حين كانت أسطوانات الشركة (بما فيها أسطوانة ليتل ريتشارد **I don't know what you've got** لاتزال على قائمة أحسن الأغانى، قضى تبذير الزوجين براكن عليهما. فقد أعلن إفلاس "فى جاى"، حيث ضاعت أرباحها فى الإنفاق ببذخ وفى الاحتفالات.

وتهون مأساة الزوجين براكن إلى جانب مأساة سام كوك، الذى توفى سنة ١٩٦٤ وعمره ٣٣ سنة. ويثير ذكر اسم كوك الاعتراف بفضله من جانب جمهور كل من الجوسبل والسول، إلا أنه كان له جانب استثمارى. فقد قال أحد المنتجين، وهو هوجو بيريتى، للكاتب جيرى هيرشى: "كانت السيطرة شديدة الأهمية بالنسبة لسام. فقد قال إنه لا يريد أن يكون بيرى كومو أو تونى بينيت" (١٩٩٤: ١١٢). وعقد كوك العزم على ألا يتعرض لخطر تقليد الفنانين البيض، مما جعله ينشئ بنية أساسية لدعم حياته العملية، حيث أنشأ فى مرحلة من المراحل شركة الأسطوانات الخاصة به.

ووقع كوك، الذى كان فى الأصل مغنى جوسبل فى فرقة تسمى "سول ستيررز"، عقداً مع شركة أسطوانات "سبيشيالتى ريكوردز" التى أسسها آرت روب سنة ١٩٤٤, وأنتج مشروع روب ومقره لوس أنجلوس الكثير من الأسطوانات التى حققت نجاحاً تجارياً لفنانين سود، من بينها أسطوانة لويد برايس **Lawdy Miss Clawdy** وأسطوانة ليتل ريتشارد **Tutti frutti** التى طرحت فى الأسواق سنة ١٩٥٥ وحققت مبيعات كبيرة على المستوى الدولى.

ولقى كوك تشجيعاً من المديرين المشاركين له، وهما جيمس و. ألكسندر وروبرت "بمبز" بلاكويل، كى يسجل قصيدة غنائية بعنوان **You send me** كانت انتقالاً من الجوسبل، وهى التى شعر روب أن حظها من النجاح قليل. وعليه فقد أعطى روب الأشرطة الأصلية لكوك وألكسندر تسوية لدين قدره ١٥٠٠ دولار. وعقد ألكسندر صفقة مع بوب كين، وهو صاحب مصنع طائرات، لكى يطبع الأغنية ويطرحها فى الأسواق فى شركته المستقلة الصغيرة "كين ريكوردز". وظهرت الأسطوانة سنة ١٩٥٧ وبيع منها مليون نسخة. ومن حق الأداء العلنى الناتج عنها أنشأ كوك وألكسندر شركة "كاجز ميوزيك" للنشر، وهى واحدة من أولى شركات النشر التى يملكها الأمريكيون الأفارقة.

كانت تلك خطوة مهمة، حيث كان النشر هو الذى يحقق مكاسب مالية كبيرة. وكما

رأينا فى الفصل الرابع، كان النزاع بين تشاك بيرى و"تشس" يعود فى أصله إلى منطقة النشر التى تحقق أرباحاً كبيرة. فقد كانت أى مؤسسة للنشر تسيطر على عائدات المبيعات ثم تعيد توزيعها على الكتّاب. وكان كوك وألكسندر يميلان إلى الدخول فى نزاعات قانونية: فقد أقاما دعوى ناجحة ضد كين وقضيا عليه للحصول على حقوق الأداء العلنى. كما أحبط كوك بسبب نصائح بلاكويل وانفصل عنه.

وكان كوك يعى الطريقة التى يصنع بها العديد غيره من الفنانين السود فى زمنه الأسطوانات التى تحقق مبيعات جيدة. ومع ذلك انتهى به الحال وقد أبدى القليل لتحقيق ذلك. وعلى وجه الخصوص، كانت موسيقى ليتل ريتشارد تعزف وتباع وتنسخ، ومع ذلك استمر الفنان فى الكفاح وقال بالفعل إن روب كان أحد أسباب تركه للفن. "لقد أراد شراء الجسم والروح، بفلوسى أنا" (ورد فى وايت، ١٩٨٤: ٩٤). ومع أن كل مشروعات كوك التجارية كانت موجهة للموسيقى، فقد دخل مناطق مختلفة كثيرة، حيث اشترى فى إحدى المرات مصنعاً للبيرة. وفى مرة أخرى أنشأ هو وألكسندر شركتين للأسطوانات هما "سار" و"ديربى" اللتين وقعتا عقوداً مع فنانين مثل بوبى ووماك وبيلى بريستون ولو رولز، وجميعهم كان لهم مستقبل فنى ناجح. وكانت "مالوى ميوزيك" فرع النشر لمشروعهما. بل كانت هناك كذلك شركة "سار بيكتشرز". وبعد وفاة كوك أغلق ألكسندر "سار" وحل كل الفنانين من التزاماتهم؛ وبقى لدى "كاجز" ١٢٠ من أغنيات كوك فى قائمتها.

وتبين جهود كوك التجارية أنه كان عازماً على عزل نفسه عن الضغط الذى يتعرض له فى العادة الفنانون السود. ولذلك فإنه عندما عرض عليه اتفاق مع "آر سى إيه" سنة ١٩٥٩ كان على ثقة من أنه لن يتحكم فيه أحد. ولو كان الأمر كذلك، فلا بد أن نفترض أن كوك كان مستريحاً تماماً فى انتقاله إلى التيار العام. ويكتب هيرشى قائلاً: "لقد صور وهو يرتدى قمصاناً بيضاء منشاة وسترات صوفية ويتمتع بمهارات تتناسب مع الرقص على الأسطوانات وأندية العشاء. ومهما كان يلقى على سام من أناشيد المراهقين، مثل **Only Sixteen** و **Tammy** إلى أغانى البوب مثل **Summertime** و**The Wayward Wind**، كان يقبله" (١٩٩٤: ١٠٩). وشرح كوك هذه الاستراتيجية لووماك الذى كان يرعاه قائلاً: "عندما أسجل، لا بد أن أبدو أبيض لكى أمر." ومع ذلك فقد كان يعتقد أن بإمكانه التحول: "ومن ناحية أخرى، أبدو أسود كى أحافظ على أساسى" (ورد فى موراى، ١٩٨٩: ٨٤).

كان لدى "آر سى إيه" فنان أسود واحد على قوائمها عندما تعاقدت مع كوك، وهو هارى بيلافونت. وكانت قد حاولت من قبل الترويج لجيسى بيلفن باعتباره ما يسميه

بارنى هوسكينز مؤلف **Waiting for the sun** "سيناترا الأسمر"، إلا أن بيلفن توفى فى حادث سيارة سنة ١٩٦٠ (١٩٩٦: ٤٧). ومن الواضح أن شركة الأسطوانات عازمة على خلق نات كنج كول جديد، أو سامى ديفيز الصغير. ولولا وفاة كوك سنة ١٩٦٤، كان منتظراً على أقل تقدير أن ينتهى الحال بكوك فناناً مسترخياً على نمط فنانى أندية العشاء. إلا أن أعماله الاستثنائية بحق التى كانت تظهر من حين لآخر حالت دون هذا النمط من الاستنتاج: فعلى سبيل المثال، كشفت **Bring it on home to me** و**A change is gonna come** جانباً من جوانب كوك كاد يخفيه الكثير من المادة شديدة الحلاوة التى قدمها خلال فترة "آر سى إيه". إلا أنه رغم كل ما ناله كوك من احترام نلمسه فى السنوات الأخيرة من حياته، فقد كان على حافة فقدان حيويته. وإذا كان هذا نقداً، فجوردى لم ينظر إليه هذه النظرة: فقد خطط حياة مارفن جاى بطريقة مساوية لحياة كوك؛ كما تتشابه الطريقة التى ماتا بها.

وكانت الظروف المحيطة بوفاة كوك من الوضوح بحيث تثير الشك. إذ كان كوك قد أعلن عن عزمه التركيز على الأعمال التجارية بدلاً من الغناء. وغذت وفاته، كما يقول هوسكينز، "تخميناً لا حد له بأن المصالح الموسيقية المستقرة قررت تقليص حجم هذا 'الزنجى المغرور'" (١٩٩٦: ٦٧).

وكما هو شأن كوك وراى تشارلز، سعى جيمس براون إلى ما يسميه بيتر جورالنك "إجراء ما للاستقلال لم يكن فنياً وحسب، بل كان مالياً كذلك. وهو النفوذ الاقتصادى الكافى لدخوله مجال الفن" (١٩٨٦: ٦٧). ورأينا فى الفصل السابق كيف أنه بقى على الساحة بعد اختفاء معاصريه وواصل رحلته حتى الثمانينيات. فقد امتدت حياته العملية من جديد بصورة غير متوقعة سنة ١٩٨٥ بالفيلم **Rocky IV** الذى غنى فيه أغنية **Living in America**. وفى سنة ١٩٩٤ قال إن حياته كانت "من ذلك النوع الذى تفخر به أمريكا". ويقول هيرشى الذى أجرى مقابلة مع براون: "يقول إنه ما كان لشىء من هذا أن يحدث لولا الرجال الذين ساعدوه على تعلم الفن: وهم البيض" (١٩٩٤: ٦١).

والرجلان اللذان يورد براون اسميهما فى كثير من الأحيان هو سد ناثان ورالف باص، من شركة "كنج ريكوردز" ومقرها سينسيناتى. وكما هو الحال بالنسبة لليونارد تشس وسام فيليبس وآرت روب وكثيرين غيرهم من أصحاب شركات الأسطوانات المستقلة، صنع ناثان أسطوانات لفنانين سود وباعها لسوق سوداء فى الأساس. وكان براون يهفو دائماً إلى الاستقلال. ولكنه اعترف أنه فى الخمسينيات "كان يمكن أن يطلق عليك النار لمجرد محاولتك التعلم". ولذلك وثق صلته بناثان الذى قدم له أول عقد

تسجيل. وكما حدث مع الكثير من الفنانين، كان على براون أن يعدل أسلوبه. ولم يقيّم عزفه على الأورج، ونص فى عقد براون على أنه لا يمكن أن يعزف ويغنى فى نفس الأسطوانة.

وكان لا بد أن يظل براون مستقلاً عن كبار منظمى الحفلات ووكلاء الفنانين وكان شديد الحذر لئلا يعمل مدير أعماله معهم. ولكى يتحاشى هذا الأمر، أبرم عقداً مع مدير أعماله جاك بارت يشركه فى اتخاذ القرارات. وكان معنى ذلك أنه حتى إذا لم يكن باستطاعة براون فرض برنامجه، فإن من حقه التدخل فى وضعه. وكان من بدعه تحاشى منظمى الحفلات ووكلاء الفنانين عند القيام بالجولات الفنية. ورغم ما يدين به براون من فضل لناثان، فقد عامله معاملة الند بشأن انتقاله لشركة أسطوانات أخرى. وربما كانت تلك إحدى حالات المعلم الذى علم تلميذه فأحسن تعليمه.

أسست وكالة "كوين" للفنانين روث بوين زوجة بيل بوين صاحب فرقة "إنك سبوتس" الغنائية التى قامت بجولة فنية فى الأربعينيات. وكانت روث مديرة الأعمال الخاصة بمغنية الأندية دينا واشنطن، عندما كانت واشنطن فى أوج نفوذها فى منتصف الخمسينيات. وبتشجيع من واشنطن، حصلت بوين على مكتب فى مبنى "سى بى إس" وأدارت وكالة فنانين تعمل فيها بمفردها، وكانت واشنطن عميلتها الوحيدة. واتسعت الوكالة أكثر فى الستينيات، عندما تولت "كوين" أمر أريتا فرانكلين وفقرات "موتاون" وغيرها. وككثير غيرها من السود الذين يعملون فى مجال الموسيقى فى ذلك الوقت، ارتبط حظ بوين بحظ جوردى.

ولكن كينى جامبل كان استثناء من هذا. فقد كان مسئولاً، هو وليون هف الذى يشاركه الكتابة والمنتج توم بيل، عن عدد من الأسطوانات التى صنعت فى ستوديوهات "سيجما ساوند" بفيلادلفيا فى السبعينيات. ويصف جريل ماركوس صوتهم قائلاً: "كانت أسطواناتهم بمثابة فخاخ معقدة تعقيداً جميلاً، حيث كانت توليفة متطورة من قوة الروك أند بلوز ووتريات التيار العام والجمل الإيقاعية القصيرة التى لا سبيل إلى مقاومتها ولا تمل من سماعها مئات المرات" (١٩٧٦: ١٠٢). وكان ما يميزهم هو قطاع الإيقاع القوى: وكانت الطبول والوتريات هى السائدة. وكانت الفرقة شديدة الحلاوة إلى حد اللزوجة. وكانت بذلك ترياقاً سامياً لأصوات "أطلانطك/ستاكس" الأكثر حدة، وهى العلاقة الوثيقة التى قضت عليها، كما رأينا، وفاة أوتيس ريدنج سنة ١٩٦٧. وكان ذلك هو العام الذى قرر فيه جامبل أن يعمل بمفرده، حيث افتتح "جامبل ريكوردز" كشركة مستقلة للأسطوانات.

ويبدو أن جامبل - بوحى من نموذجى "أطلانطك" و "موتاون"، التى كانت شركة

ناشئة فى ذلك الوقت ـ نظر إلى نفسه على أنه عميد النوع الجديد من الموسيقى السوداء، المتطورة والأوركسترالية والمزينة بالأشياء اللطيفة التى كانت مفتقدة فى أى جنس فنى سابق خرج من الثقافة السوداء. ومن الناحية المفاهيمية، كان جامبل سباقاً فى هذا المجال، مع أن مؤيدى ايزاك هايز قد يقولون أن بعضاً من أعماله التى سجلها على أسطوانات "ستاكس" كانت إرهاصات للتركيبة التى توصل إليها جامبل، ومن المؤكد أنها صارت تركيبة، وتركيبة ناجحة. غير أنه من الناحية العملية كافحت شركة أسطوانات "جامبل ريكوردز" كى تبيع منتجاتها خارج سوقها المحلية فى فيلادلفيا.

ولم تكن الستينيات سنوات مجيدة بالنسبة لشركة "تشس ريكوردز". فبعد جهود الشركة الريادية فى مجال البلوز، ومن بعدها الروك أند رول، انحسر نجاحها: إذ أدت نزعة ""أطلانطك"" و"ستاكس" الابتكارية إلى إعادة تعريف الموسيقى السوداء بصورة مؤثرة. وفى سنة ١٩٦٨، استشعر الأخوان تشس وجود فرصة للعودة من جديد. وذهب إليهما جامبل بفكرة ربط الشركتين ببعضهما: فهو سيضع الموسيقى، وهما يبيعانها، من خلال شبكة التوزيع الخاصة بهما والقائمة بالفعل وعبر موجات الأثير. إلا أن شركة "تشس" كانت تنتمى لحقبة أخرى ولم تكن تتناسب مع احتياجات مشروع جامبل. ولذلك ظل جامبل يبحث عن لاعب رئيسى.

عثر جامبل على ضالته فى "سى بى إس" التى كانت مستعدة لتركه هو وهف مستقلين الاستقلال الفنى التام بشأن منتجاتهما بالإضافة (مع بيل) إلى شركة النشر الخاصة بهم والمعروفة باسم "مايتى ثرى ميوزيك". وولدت "جامبل ريكوردز" من جديد باسم "فيلادلفيا انترناشونال ريكوردز" أو "بى آى آر"، وسمع صوت فيلادلفيا جمهور أكبر من قبل. وكانت لموسيقى "بى آى آر" هوية خاصة بها، وإن نظر إليها فى أول الأمر عن طريق الخطأ على أنها موسيقى سول معدلة. وقد عوض الاستخدام الذى يكاد يكون خانقاً للوتريات، طبقة فوق أخرى، عن أى ضعف فى أصوات المغنين. وكانت الألحان قوية إلى حد الطغيان على العمل. وكانت القصائد الغنائية محكمة، وربما شديدة الإحكام. وكانت الأغانى العاطفية على قدر كبير من الشاعرية. كان كل شىء فيه نشاز طفيف. ومع ذلك كان ناجحاً. وكان صوت فيلادلفيا الذى يبعث بشدة على السرور مسموعاً فى أنحاء العالم. وحقق "ذا ثرى ديجريز"، وهو ثلاثى غنائى نسائى، تميزاً ما بسبب الدعاية له على أنه الفريق الذى يفضله الأمير تشارلز. وما كان لجامبل وهف فى أوائل السبعينيات ومنتصفها أن يخطئا. وساعد المغنون الفرديون، مثل تيدى بندرجراس، والفرق الموسيقية، مثل "هارولد ملفن" و"بلونوتس"، والفرق الغنائية، مثل "أو جايز"، فى وضع جامبل وهف فى صدارة الموسيقى السوداء وجعل فيلادلفيا مركز جاذبيتها.

وحققت "سى بى إس" مكاسب كبيرة فى هدوء نتيجة لهذا الارتباط، حيث باعت ملايين الألبومات، وليس الأغانى المفردة (وقد زادت مبيعات الألبومات بصورة عامة خلال ذلك العقد). وكان اللون الذى تخصصت فيه "بى آى آر" هو الأغانى الطويلة الإيقاعية الراقصة التى كانت تتراوح بين خمس وست دقائق وكانت أطول مما يجب بالنسبة للأسطوانات المفردة. وكانت السوق قد تغيرت بصورة عامة فى الوقت الذى ازدهرت فيه "بى آى آر". كما أن "سى بى إس" كانت قد أدت ما عليها باعتبارها شركة كبرى: فقد كانت السوق الأمريكية الأفريقية فى انتظار من يستغلها، ولكن كانت هناك كذلك السوق البيضاء الأكبر حجماً والأكثر ازدهاراً. وكانت الشركات المستقلة، مثل "أطلانطك"، قد كشفت الطريقة التى يمكن بها زراعة المواهب السوداء التى تغل محصولاً جيداً وبيعها للسود والبيض. غير أن مجال جهودها كان صغيراً. فهى لم تكن فى نفس مستوى "سى بى إس" عندما دخلت مجال التسويق والتوزيع. كما أن البحث كان قد أظهر لـ"سى بى إس" أنها بحاجة إلى قسم متخصص على وجه التحديد فى الموسيقى التى ينتجها السود لاستهلاك البيض. وكانت "بى آى آر" مناسبة تماماً.

انحرف مسار جامبل قليلاً سنة ١٩٧٦ عندما تورط فى فضيحة رشوة ودفع غرامة قدرها ٢٥٠٠ دولار. وعلى عكس رشوة الخمسينيات، أثرت هذه الرشوة على محطات الإذاعة المملوكة للسود وحسب، وكانت تشكل ١,٦ بالمائة من إجمالى عدد محطات الإذاعة فى ذلك الوقت. وأخذت أرباح مشغلى الأسطوانات والمنتجين السود تقل عن أرباح سائر العاملين فى هذا القطاع. وبسبب هذه القضية، كون جامبل وعدد من الأمريكيين الأفارقة "اتحاد الموسيقى السوداء" بقصد حماية مصالح السود من صناعة جشعة يسيطر عليها البيض.

وإذا كان الدافع وراء قيادة جامبل لاتحاد الموسيقى السوداء هو الخوف من أن تستعرض الشركات البيضاء عضلاتها، فقد ثبتت صحة مخاوفه. وكانت أفضل أيام "بى آى آر" هى السبعينيات: فقد كان الثبات الذى شهدته بداية الثمانينيات ينذر بحدوث انهيار. وعاد جامبل وهف إلى مجالهما الأصغر حجماً باسم "جامبل أند هل ريكوردز" سنة ١٩٨٨. ومن الواضح أن تغير الأذواق الموسيقية وصوت فيلى الذى كان يناسب عقد **Saturday Night Fever** لم يكن يتوافق مع الثمانينيات.ومع ذلك، كانت هناك عوامل إضافية وربما أكثر أهمية ساعدت على الانهيار. فالفقرات التى كان يبتكرها جامبل وهف ويسجلانها فى الأعوام السابقة كان يتم توقيع عقودها مباشرة مع شركتى "كولومبيا" و"ايبك" التابعتين لـ"سى بى إس"، وكانت بذلك تتخطى "بى آى آر".

واللافت للنظر أن أول أسطوانة تطرحها شركة جامبل وهف التالية كانت أكثر الأغنيات السياسية صراحة التي يسجلها أي منهما، وهي Run,Jesse, run وكانت تشجيعاً لجيسي جاكسون كي يدخل انتخابات الرئاسة لسنة ١٩٨٤.

ويعتقد جورج أن جامبل ضرب مثلاً لمستثمري الموسيقى السوداء: "لم تظهر شركة أسطوانات مهمة مملوكة للسود أو شركة من شركات البيض بها فقرات سوداء مهمة وظلت على أهميتها بدون مساعدة الشركات الكبيرة منذ خلق 'فيلادلفيا انترناشونال' لهذا النمط سنة ١٩٧١" (١٩٨٨: ١٧٩). ويعمل التراتب العنصري، وغالباً ما يكون في الخفاء في المناطق الثقافية، لضمان أن تكون السلطة النهائية عادة في يد البيض؛ حتى في المناطق التي هي في ظاهرها تحت سيطرة السود. ويخدم هذا كذلك استثمار القسمة في منتجات الهيئات المملوكة للبيض، وحتى وإن كانت تلك المنتجات نفسها تحمل خاتم أشخاص سود. ويوضح مشروع جامبل، بما لا يقل عن أي من المشروعات الأخرى التي التقينا بها حتى الآن، استمرارية التراتب العنصري باعتباره مؤسسة تنظيمية.

●●●

لاحظنا في الفصل الرابع كيف اكتشف لينارد وفيل تشس الإمكانيات التجارية لتسجيل موسيقى البلوز وبيعها للسكان السود. وعن طريق تشجيعهما فناني البلوز الجنوبيين، مثل مدي ووترز وهاولن وولف، على استخدام الآلات الموسيقية الكهربية، أثرا على مضمون البلوز. وبخلقهما شبكة توزيع قومية، أثرا على بنية هذا الجنس الفني بكاملها. وفي سنة ١٩٥٩ عقدا اتفاقاً مع شركة أسطوانات مستقلة صغيرة اسمها "أنا ريكوردز" يملكها بيلي ديفيز وشقيقتاه جوين وآن جوردي، ومقرها ديترويت. وعلى عكس الاتفاقات الكثيرة الأخرى بين شركات الأسطوانات التي تؤجر فيها شركة أسطواناتها للأخرى، كان هذا الاتفاق ينص على التوزيع وحسب: فكان يقضي بأن تصنع أنا الاسطوانات وتطرحها في الأسواق من خلال منافذ "تشس". وبهذه الطريقة ظلت أنا مسيطرة على منتجاتها.

وتنحدر الشقيقتان من أسرة تسيطر عليها الروح الاستثمارية: فأبوهما كان يمتلك متجراً للبقالة، بعد انتقاله من جورجيا إلى الشمال؛ وقد نظم اتحاداً تعاونياً للأسرة يمكن لكل أفرادها إدخال مواردهم فيه ويسحبونها منه عندما يحتاج العمل إلى دفعة. وكان الحصول حتى على مبالغ صغيرة من الاتحاد التعاوني يقتضي من الطالب أن يقدم خطة عمل حقيقية ويقنع بقية الأعضاء بأن المبالغ المالية المطلوبة لأغراض تجارية سليمة.

وكان الكثير من أسطوانات "أنا" يكتبها أخو الشقيقتين بيرى، ٣١ سنة، الذى سبق له كتابة عدد من الأغانى التى حققت نجاحاً تجارياً لجاكى ويلسون، ولكنه كان يحصل بالكاد على راتب أسبوعى متواضع من حقوق الأداء العلنى. وبعد أن عاف بيرى جوردى العمل على خطوط إنتاج شركة "فورد" وتعثر فى التشييد وتجارة التجزئة، جرب نفسه فى كتابة الموسيقى. ولأنه كان لا يستطيع قراءة الموسيقى، فكان يدندن أغانيه ويجعل آخرين يكتبونها له على هيئة نوتة موسيقية مقابل ٢٥ دولاراً للأغنية الواحدة. وكانت شقيقتاه تديران امتيازاً للسجاير والتصوير الفوتوغرافى فى ناد ليلى، وهو المكان الذى قدم فيه بيرى نفسه لآل جرين، وكان مدير أعمال مقيماً فى ديترويت، وقدم له نوت موسيقاه عسى أن يستخدمها جاكى ويلسون فنان جرين، وكان قد حل محل كلايد ماكفاتر عندما انتقل من فريق "بيلى وورد أند ذا دومينوز" إلى فريق "ذا دريفترز" (الذى كان يسجل أسطوانات لشركة "أطلانطك").

سجل ويلسون أغانى جوردى، ومن بينها العمل البارز بحق **Reet petite** التى طرحت فى الأسواق سنة ١٩٥٧ واحتلت المركز الحادى عشر فى قوائم الروك أند رول القومية. اتجه جوردى بعد ذلك إلى الإنتاج، حيث انفصل عن ويلسون وأنشأ شركة للإنتاج مع زوجته. وقبيل الشجار مع جرين، كان جوردى قد التقى بويليام "سموكى" روبنسون، الذى أقام معه صداقة حميمة - ومؤثرة كما اتضح فيما بعد. وكان روبنسون يغنى لفريق يسمى "متادورز"، وإن غيروا اسمه فيما بعد، بإلحاح من جوردى، ليصبح "ذا ميراكلز". وبدأ جوردى يكتب لـ"ذا ميراكلز" وينتج له.

وكان هناك ما يكفى فى سجل جوردى من الأغانى ما يقنع "تشس" بأنه سيكون مفيداً وأن صلته بـ"أنا ريكوردز" تستحق الاستغلال. وكان أنجح منتجات هذا الترتيب مقطوعة موسيقية كتبها جوردى مع جانى برادفورد - وكان موظف استقبال - سنة ١٩٥٩. مع أنها كانت واحدة من أولى الأسطوانات التى يتم تسجيلها فى ستوديوهات جوردى "هيتسفيل، يو إس إيه"، فقد رمز لمقطوعة **Money (That's what I want)** بـ**Talma 54027** لإعطاء انطباع بأن هناك مشروعاً قائماً بالفعل. وقد عدل الاسم "تاملا" اعتباراً من أسطوانة ديبى رينولدز الناجحة **Tammy**، وكان منطق جوردى فى ذلك هو أن ملايين الناس كانوا يعرفونها وبذلك لن ينسوا اسم الشركة أبداً؛ ولسوء الحظ أنه كانت هناك شركة بالفعل اسمها "تامى"، مما جعل جوردى يدخل عليها تعديلا بسيطاً. وكان الاتفاق يقضى بأن يبيع جوردى الأسطوانة لشركة "أنا ريكوردز" التى تتولى المبيعات المحلية ثم تعطيها لـ"تشس" من أجل المبيعات الدولية. وسجل **Money** فيما بعد العديد من الفنانين بينهم فريق "ذا بيتلز" (سنة ١٩٦٤) وحصل المؤلفان على

مبالغ كبيرة من الأداء العلنى؛ إلا أن طرحها لأول مرة كان مخيباً لآمال جوردى، الذى قال فى سيرته **To Be Loved**: "كنت أبعد ما أكون عن المال" (١٩٩٤: ١٢٣).

دفعه عدم الرضا إلى تأسيس شركة قصد بها أن توفر له المزيد من النفوذ فى التسويق والتوزيع وكذلك فى الإنتاج. وكما فعلت شقيقتاه، اختار جوردى أن ينشىء شركة بها قسم النشر الخاص بها، وهو "جوبيت ميوزيك"، ومجموعة مختلفة من الشركات كل منها تتخصص فى أسلوب معين من الموسيقى. فعلى سبيل المثال، كان المقصود من "تاملا" فى الأصل هو أن تكون للفنانين المفردين، بينما كانت "موتاون" للفرق. وعلم جوردى أنه بينما كان الكثير من الفنانين الذين تحقق أسطوانتهم مبيعات جيدة فى أواخر الخمسينيات سوداً، فإن الصناعة كان يسيطر عليها البيض، تماماً مثل كل سائر مناحى المجتمع فى واقع الأمر. ولذلك فإنه أقدم على تحد كبير سنة ١٩٦٠: وهو أن يكتب إحدى الأسطوانات وينتجها ويعلن عنها ويسوقها ويوزعها على المستوى القومى، ويتحكم فى كل أوجه العملية.

كانت تلك الأسطوانة هى **Way over there** التى غناها فريق "ذا ميراكلز"، وجند جوردى مساعدة الأسرة والأصدقاء وكل إنسان يمكن أن يساعد فى تعبئة الصناديق وعمل الاتصالات وعمل أى شىء فى استطاعتهم لإنجاح الأسطوانة. ونشر جوردى إعلاناً مدفوعاً فى مجلة صناعة الموسيقى "كاش بوكس"، وصف فيه نفسه بأنه " واحد من عباقرة صناعة الموسيقى النشطين الشباب فى الوقت الراهن" (٢٣ يوليو ١٩٦٠). ولأن جوردى كان على علم بقيمة إذاعة محطات الإذاعة للأسطوانات، فقد أخذ نسخاً من الأسطوانة وسلمها باليد لكبار مشغلى الأسطوانات. وفى النهاية بيع من الأسطوانة ٦٠ ألف نسخة، وهو ما لم يكن ذلك النجاح الكبير الذى كان جوردى يأمل فيه، ولكنه كان انتصاراً رمزياً، حيث عرض قدرة شركته الوليدة على تولى إحدى الأسطوانات خلال كل مراحل التصنيع والبيع بصورة مستقلة.

وأعقبت ذلك فترة من التعضيد، مع طرح جوردى لسلسلة من أغانى البلوز التى أنتجت على عجل وحققت مبيعات جيدة فى ميشيجان، ولكنها لم تحقق نجاحاً خارجها. ولم يكن جوردى نفسه يتذوق البلوز: فقد كان مشروعه المبكر لبيع التجزئة ، وهو أسطوانات "ثرى دى ريكوردز"، مقصوداً به أن يكون منفذا للجاز، ولكنه فشل فشلاً ذريعاً لأن البلوز سيطرت على السوق الأمريكية الأفريقية. إلا أن جوردى كان قادراً على الحفاظ على تدفق المال وخلق استقراراً لشركته. وكانت إحدى فلسفاته تقوم على خبراته التى اكتسبها من عمله فى خط تجميع لنكون-ميركورى، حيث كان يشاهد السيارات وهى تبدأ كهيكل مسحوب على أحد السيور المتحركة إلى أن تخرج فى نهاية

الخط سيارات مكتملة جاهزة للركوب. وكان يعتقد أنه فى ظل التنظيم الداخلى يمكنه إنتاج فنانين ناجحين بطرق مشابهة.

وهو يقول فى أوائل الستينيات: "قسمت مشروعى ككل إلى ثلاث وظائف: هى الخلق والصنع والبيع. وكانت الأمور تسير سيراً حسناً فيما يتعلق بالخلق والصنع، إلا أن مرحلة البيع - وهى تسليم الأسطوانات للموزعين، وإذاعتها على الهواء، والتسويق، والإعلان - كانت هى المنطقة التى علىّ تطويرها" (١٩٩٤: ١٤٠). لقد كان قادراً على مواجهة المشكلتين عن طريق مصادقة شخص اسمه بارنى ايلز، وهو موزع أبيض محلى له صلات جيدة بمحطات الإذاعة، البيضاء والسوداء.

وكانت مرحلة البيع تمثل مشكلة بالنسبة لمعظم الشركات المستقلة، وخاصة تلك المملوكة للسود. لنفترض أن مبيعات إحدى الأسطوانات بلغت ١٠٠ ألف دولار وأكثر: فى هذه الحالة كان على الشركة أن تصنع المزيد من النسخ لكى تحافظ على استمرارية المبيعات، وهو ما يعنى تسديد الفاتورة بالنسبة للطبعة الأولى من الأسطوانة. وكان معروفاً عن الموزعين بطؤهم فى التسديد، وربما كانوا لا يسددون ثمن المبيعات لمدة شهر أو شهرين، بل وربما ثلاثة. وفى الوقت نفسه، كان طابعو الأسطوانات يطالبون بالتسديد. وكانت الشركات الكبيرة، بل الشركات المستقلة البيضاء المستقرة مثل "تشس"، لديها من المال ما تغطى به العجز. وظهر ايلز كى يقدم حلاً لهذه المشكلة. فقد عرض عليه جوردى وظيفة يكون مسئولاً بمقتضاها عن التوزيع، مع وثيقة تسمح له بأن يقدم نفسه على أنه صاحب الشركة. وإذا كان الموزعون الذين يتعامل معهم ايلز يعتقدون أنهم يتعاملون مع شركة بيضاء، فما كان ايلز ولا جوردى يخيبان ظنهم. إذ كان ايلز ضمن سلسلة من العاملين البيض الذين جاء بهم جوردى إلى إدارة شركته.

وظلت السيولة النقدية مشكلة وقرر جوردى مواجهتها بإرسال نجومه الصاعدين فى جولات لإقامة الحفلات الموسيقية عرفت باسم **Motown Revue**. واعتباراً من ١٩٦٢، كانت الجولة تضم الفقرات الأربعة الرئيسية لـ"موتاون" و"تا ملا" التى كانت تبيع معظم الأسطوانات ("ذا ميراكلز" ومارف ويلسون و"ميرى ويلز" و"ذا مارفيليتس") بالإضافة إلى بعض الفنانين الذين لم يكونوا قد اشتهروا بعد ("ذا سوبريمز" ومارثا ريفز و"ذا فانديلاس" وسامى وورد و"ذا كونتورز"). وكان ينظم الجولة منظم الحفلات الأسود هنرى وين. وكانت إيرادات الشباك مخصوماً منها أتعاب المنظم ترسل على وجه السرعة إلى ديترويت لتخفيف ضغط الديون. وبهذه الطريقة حققت الجولة نجاحاً. كما أنها نجحت فى عرض مواهب الشركة وروجت للأسطوانات بطريقة فعالة فى أسواق جديدة.

ووقع حـدثان هزا الجـولة. فـقـد أطلقت النار على أتوبيس الجـولة، ربما من العنصريين، عندما كان فى برمنجهام بولاية ألاباما، وهو المكان الذى شهد واحدة من أكبر مواجهات مارتن لوثر كنج مع يوجين "بُل" كونور مأمور الشرطة فى المدينة فى وقت سـابق من تلك السنة. وفى سنة ١٩٥٥ وقع هجـوم على نات كنج على خـشبة المسرح أثناء حفل غنائى فى برمنجهام. وفى هذا المكان سنة ١٩٥٧، سحبت مجموعة من المخمورين البيض يستقلون سيارة، رجلاً أسود من الشوارع، وقيدوه ووضعوه فى السيارة ثم ذهبوا به إلى إحدى الحظائر وقاموا بإخصائه. وكان جوردى واعياً بحجم الصراع العنصرى الذى كان يستعر وقتها فى الولايات الجنوبية. وحسبما جاء فى سيرته الذاتية، فقد كان يفكر بإلغاء الحفل. ولكن هناك من نصحه بعكس ذلك. وبعد ثلاثة أسابيع من إطلاق النار، أصيب اثنان من المشاركين فى الجولة فى حادث سير. ومما أراح جوردى أن هذا الأمر تم التغلب عليه. وبالنسبة لحفل نيويورك، كان هناك "اكتشاف" جديد اسمه ليتل ستيفى وندر ضمن المشاركين.

ورغم النجاح المالى الذى حققته الجولة، كانت شركة جوردى لا تزال تكافح لتسوية حساباتها. ولأن مواردها توسعت كثيراً، فقد أعاد صياغة فلسفته الأصلية لتصبح "الخلق والبيع والتحصيل"، حيث كان التركيز على تحصيل المال بأسرع مما كان يتم به ذلك من قبل. وبعد عدة سنوات، كان عليه أن يدخل تعديلاً آخر، حيث غير التحصيل إلى "إعادة الاستثمار". ورغم رغبة جوردى الشديدة فى المحافظة على شركته كمشروع قاصر على أفراد الأسرة وحدهم، فقد اعترف بضرورة تعيين محترفين لمعالجة المسائل المالية. وبدأ بإضافة فئة من الممارسين المهرة، ومنهم المحاسبون والمحامون، وأغلبهم من البيض. وكان ذلك إجراء أدى إلى حدوث توتر فى التنظيم، إلا أنه كانت له نتائجه الجيدة. وفى السنوات التى تلت ذلك، كانت كل أشكال الشائعات والأساطير غير الصحيحة التى شاعت عن جوردى تتحدث عن وجود صلات بينه وبين اتحاد سائقى الشاحنات والمافيا. إذ كيف يمكن لرجل أسود أن يصل إلى هذا القدر من الرفعة دون أن يكون متورطاً فى نوع ما من الأعمال المشينة؟ وكان اهتمام جوردى الشديد بأدق التفاصيل فى الأمور المتصلة بالنواحى المالية هو الذى مكنه من الدفاع عن نفسه فى مواجهة محاولات القضاء عليه.

وإذا كان جوردى قد تمكن من دفع تهم الفساد المادى عن نفسه، فهو لم يتمكن قط من إرضاء المنتقدين لبعض ممارساته الأخرى. وظهر أول اتهام له باستغلال فنانيه سنة ١٩٦٤ عندما أعلنت مارثا ريفز عدم رضاها عن الترتيبات المعمول بها فى "موتاون". وعلى عكس الآخرين، كان لدى ريفز تجربة فى الأعمال التجارية الموسيقية

قبل ارتباطها بجوردى. إذ سبق أن سجلت مع "تشس" ضمن فريق اسمه "ذا ديلفيز"، ولم تكن تجربة ناجحة. وعندما فشلت فى تجربة أجراها لها جوردى، حصلت على وظيفة كسكرتيرة لميكى ستيفنسون، وكان يعمل مع جوردى، أملاً فى احتمال أن تلوح لها فرصة ما. وبالفعل جاءت تلك الفرصة ونجحت أسطوانة لها طرحت سنة ١٩٦٣. وكانت أغنية Love is Like a heat wave من تأليف فريق التأليف المكون من هولاند ودوزير وهولاند وسجلتها مارثا مع فريق "ذا فانديلاس"، حيث كان ذلك ترتيباً خاصاً بتغيير الفرق المصاحبة، بدلاً من الفرق الدائمة. وكانت تلك هى الأولى ضمن سلسلة من الأسطوانات التى حظيت بشهرة عالمية، مثل Quicksand و Nowhere to run. وبذلك عرفت ريفز القليل عن الأعمال التجارية الموسيقية وأدركت أن الأسطوانات الناجحة تحقق مكاسب مالية للفنانين، حتى ولو كانوا فى ذيل سلسلة المنتفعين. وقد قالت لجيرى هيرشى: "أعتقد أننى كنت أول من يسأل عن المكان الذى تذهب فيه الأموال" (١٩٩٤: ١٥٣). وفسر جوردى مطالبتها مراجعة حسابات الأداء العلنى سنة ١٩٦٤ على أنها تحد، ومن هنا بدأ البحث عن بديل مناسب ليكون الفريق الغنائى النسائى الأول للشركة.

وكانت مارى ويلز المتحدية الثانية، وكانت على عكس ريفز بلا أية تجارب، حيث تعاقدت مع جوردى وعمرها سبع عشرة سنة. وفى كتابه الذى وضعه عن تاريخ النجمات السوداوات Brown Sugar، يصف دونالد بوجل ويلز بأنها أول مغنية سوداء تتمتع بما يشبه الاستمرارية التجارية. ويكتب بوجل قائلاً: إنه قبل ويلز "لم يكن هناك مركز للمرأة السوداء الشابة، ولم يكن هناك من يهتم بها أو يروج لها، ويساعدها فى التطور واتساع مجال أنشطتها" (١٩٨٠: ١٦٣). إلا أن جوردى رأى فى ويلز المادة الخام الصحيحة لخط تجميعه. وهو يكتب، متذكراً أول لقاء له بويلز، فيقول: "كنت أريد مكاناً يمكن أن يدخله طفل من الشارع عبر أحد الأبواب وهو مغمور ويخرج من باب آخر فناناً تسجل أغانيه على أسطوانات - أى نجم."

وحصلت ويلز على الرعاية الكاملة. فبعد أن ساعدت جهود ايلز فى الترويج لها من خلال محطات الإذاعة البيضاء والموزعين البيض، حققت أول نجاح تجارى لها سنة ١٩٦٤، وبحلول سنة ١٩٦٤ كانت أول فنانة لدى جوردى تدخل القوائم البريطانية لأفضل الأغنيات. وكانت أغنيتها My Guy أكبر نجاح لها. وعندما أحس جوردى بأنها أول نجمة له على المستوى العالمى بحق، طورها وروج لها بكل ما أوتى من قوة، حيث وضعها ضمن برامج التليفزيون، وجعل المجلات تكتب قصصاً إخبارية عنها، واستأجر لها المدربين لتحسين شخصيتها على خشبة المسرح. وفى رحلة ترويجية لبريطانيا،

التقت بفريق "ذا بيتلز"، الذى امتدحها وأثنى عليها. ولم يضر هذا الإقرار بسمعتها؛ فالواقع أنه رفعها إلى مستوى لم يصل إليه أى من زملائها قبلها.

ومن الواضح أن ويلز شعرت أن بإمكانها الطموح فى الوصول إلى المكانة التى يتمتع بها فريق "ذا بيتلز"، أو الكثير من الفرق البيضاء الأخرى التى كانت لها شعبيتها فى ذلك الوقت. وفاقت مبيعات أسطوانتها أى فنان آخر من فنانى الشركة. وجعلها عرضان من شركة "فوكس للقرن العشرين" بشأن أسطوانة وعقد فيلم تعتقد أنها ليست مجرد أحد منتجات خط تجميع جوردى. وأكد جوردى فى وقت لاحق أن تعليمها والترويج لها كلفه ٣٠٠ ألف دولار.

وفى سنة ١٩٦٤، حين كانت ويلز تشعر بالقلق وتقترب من عيد ميلادها الرابع والعشرين، ابتعدت عن الستوديو؛ وعندما اتصل بها جوردى، قيل له أن يتحدث مع محاميها. وتشير رواية جوردى عن تلك الأحداث إلى أنه قام بجولة مع محامى ويلز فى مبنى موتاون، حيث دخلا مكاتب الكتّاب والمنتجين أولاً، ثم الستوديوهات، وأخيراً المكاتب الإدارية. ومن الواضح أن هذا أقنعه بأن موكلته أخطأت فى الاختيار: فقد كانت تريد ترك جوردى لأنها "يمكن أن تحصل على عقد أفضل مع شركة أخرى". واقتنع المحامى بما قاله جوردى عن عدم استطاعته تحقيق ذلك. ونقل المحامى الخبر واستغنت هى عن خدماته. ووكلت ويلز محامياً آخر، هو هربرت ايجيز الذى أغرق جوردى فى قضية دامت طويلاً، انتهت بفقدان جوردى لأشهر فنانيه. وكان قد بقى لويلز ثلاثة أشهر فى عقدها مع "موتاون"، ولكنها حصلت على حق بإنكار العقد عند بلوغها الحادية والعشرين، وكانت لها حرية توقيع عقد مع شركة "فوكس للقرن العشرين". وهو ما قامت به واستمرت فى التسجيل فى السنوات العديدة التالية، حيث طرحت ست أغنيات مفردة حققت نجاحاً متواضعاً، ولكنها لم تقترب من ذلك النجاح الذى حققته وهى مع جوردى.

كانت تجربة ويلز عظة لغيرها من أفراد المجموعة. فمن الواضح أن ريفز هى الأخرى كانت غير راضية عن وضعها، حيث كانت عيناها على حسابات الأداء العلنى؛ ولكنها ظلت تسجل أسطوانات ناجحة حتى أواخر الستينيات، وهو الوقت الذى اختفت فيه ويلز عن الفضاء العام. ولكن ريفز فقدت مكانتها كقائدة للفريق النسائى الغنائى الأول للشركة. إذ انتقل اهتمام جوردى إلى فريق جديد، كان قد صاحب المغنين فى بعض التسجيلات التى تمت فى الستوديو وطرحت له أسطوانتان مفردتان فى شركة مستقلة صغيرة تحت اسم "ذا بريمتس". وكان أحد منتجى جوردى قد رفض الفريق فى

اختبار سابق. إلا أنه بحلول سنة ١٩٦١ كان الفريق قد وقع العقد وأعيدت تسميته ليصبحوا "ذا سوبريمز".

وكان أثر جوردى فورياً: فقد جعل ديانا روس (هكذا)، وكانت وقتها فى السادسة عشرة، المغنية الأولى. ومع أن الفريق كان فى الأصل فكرة لفلورنس بالارد التى تخيلت أن تأخذ هى وزميلتها فى الدراسة مارى ويلسون دوريهما فى القيادة، حيث تقف وراءهما باربرا مارتن وروس، فلم تسر الأمور على هذا النحو. وعلى مدى ثلاث سنوات بدا أن الحسابات كانت خطأ: فقد ظلت أسطوانة مفردة وحسب لفترة قصيرة فى المراكز المتأخرة من القوائم. وحينذاك أضاف جوردى المكون الناقص. إذ كلف أنجح فريق تأليف لديه، وهو هولاند ودوزير وهولاند لعمل أغنية لفريق "ذا سوبريمز". وصعدت أغنية **When the lovelight starts shining through her eyes** قائمة أحسن ٣٠ أغنية فى يناير ١٩٦٤. وبدأت بالفعل مرحلة جديدة فى حياة جوردى الاستثمارية. فقد انتقلت شركته من شركة مستقلة صغيرة ولكنها مهمة إلى شركة كبيرة.

وعلى عكس كثيرين ممن سبقوه، لم يزعم جوردى الأصالة: فلم تكن موسيقاه تباع على أنها استخلصت من ثقافة منسية أو مهملة، مثل الجوسبل أو البلوز - وكلاهما كانت جذوره تعود إلى التجربة السوداء. وكانت "موتاون" مهارة جديدة وفريدة تماماً: فهى لم تكن قائمة بمعزل عن ستوديوهات جوردى. بل يبدو أن الفنانين أنفسهم لم تكن لهم حياة بعيداً عن "موتاون". وأضاف اختفاء ويلز والفنانين الذين تركوا جوردى بعدها دلالة أخرى لهذه الملاحظة. فقد كان جوردى فى سبيله لأن يكون صانع نجوم، وقد استشعر فى روس إمكانية أن تكون نجمة لا مثيل لها.

الفصل السابع

عودة إلى المياه المقدسة

فى وقت ما من حياته العملية المبكرة ككاتب أغنيات ومنتج غير متفرغ، وعد جوردى شقيقه روبرت بأنه سوف يسجل أحد مؤلفاته. وقد أوفى بانوعد وباع التسجيل لشركة "كارلتون ريكوردز". وكان اسم الأغنية هو **Everyone was there** وأطلق روبرت على نفسه اسم بوب كايلى. وكانت المبيعات رائعة وتقرر إرسال الفنان فى جولة ترويجية. وما إن بدأ الجولة حتى هبطت المبيعات هبوطاً كبيراً. فهل كانت هناك مشكلة تتعلق بالجوانب البصرية للفقرة؟ هذا ما اعتقده جوردى، إلا أن روبرت أكد له أن العروض كانت لا بأس بها. وأتيحت الفرصة لجوردى كى يرى الأمر بنفسه عندما ظهر "بوب كايلى" على شاشة التليفزيون فى أحد برامج ليلة السبت. ويقول جوردى: "حينذاك اتضحت المشكلة. فهذه الأغنية التى تبدو بيضاء لم تكن منسجمة مع وجهه الأسود. وكان بوب كايلى تاريخاً... عندما حدث ذلك أدركت أن هذا لم تكن له علاقة بالأسطوانات الجيدة أو الرديئة، بل كان الأمر يتصل بالجنس [race]" (١٩٩٤:٩٥).

وربما كانت تلك لحظة تحول فى حياة جوردى العملية؛ إذ يبدو أن كل جهوده منذ ذلك الوقت كانت تركز على خلق موسيقى لا تعبأ باللون. بل إنه استبعد صور فنانيه من على أغلفة ألبوماته المبكرة؛ وهكذا ظهر صندوق بريد كاريكاتيرى بصورة غريبة على أحد ألبومات "ذا مارفيلتس". وتذكر فيلم روبرت تاونسند الذى عرض سنة ١٩٩١ وهو **The Five Heartbeats** الذى صور حياة فريق لا يختلف عن فريق "ذا تيمتيشن" ـ أنه: تحذف الوجوه السوداء من على غلاف أول ألبوم لفريق "ذا هارتبيتس" لزيادة فرص النجاح بين أكبر قطاع من كل الأجناس. وفيما يبدو أنه تثبيت لهذه القصة فيما شاع من القول، كانت أغنية فريق الراب "دى لا سول" **Patti Dooke** سنة ١٩٩٣ تدور كلها عن الشىء نفسه، حيث تنتهى بملاحظة بشأن عدم مشاهدة أى ألبوم لإلفيس بريسلى مزيناً بموضوعات سوداء.

ورغم نجاحه التجارى، فإن بعض معاصريه يعتقدون أنه فشل فى هذا الأمر بالتحديد. وكما قال ستيف كروبر، مدير "أطلانطك"ستاكس" فى يوم من الأيام: "بالنسبة

لى كانت موتاون موسيقى بيضاء" (ورد فى هيرشى، ١٩٩٤: ٣٠٧). وعندما يصدر هذا الكلام عن عازف أبيض وثيق الصلة بالموسيقى السوداء، يصبح إطراء غير مقبول. ومع ذلك فإنه من الممكن فهمه على أنه نوع من المجاملة. وكانت موهبة جوردى، كما قلت فى بداية الفصل السابق، هى فهمه للثقافة المهيمنة. واعتباراً من سنة ١٩٦٤ أتيحت له الفرصة الكاملة لبيان ذلك عن طريق إنتاج موسيقى وضعها فنانون سود كانت تبدو بيضاء بالقدر الذى يسمح لها بدخول التيار العام. ومع أن هذا لم يفلح مع بوب كايلى، فقد تعلم جوردى من هذه التجربة.

وعندما تركت مارى ويلز "موتاون" وسط نزاعات مريرة فى المحاكم، حقق فريق "ذا سوبريمز" أول نجاح كبير له بأسطوانة **Where did your love go**، وهى أغنية أخرى من أغانى هولاند ـ دوزير ـ هولاند احتلت المركز الأول. وأعقب ذلك بأغنية مفردة أكبر، هى **Baby love** التى تصدرت قوائم أكثر الأسطوانات مبيعاً فى بريطانيا وكذلك فى الولايات المتحدة. وفجأة صار فريق "ذا سوبريمز" درة تاج جوردى، وعرف، بعد ويلز، أنه لا يمكن أن يعتمد على المصادفة مرة أخرى فى تعامله مع الفنانين. ولذلك كان يقيدهم بعقود محكمة، واتفاق مدته أربع سنوات يقضى بالتزامهم بتقديم ما لا يقل عن ثلاث أغنيات مفردة فى السنة الأولى مقابل حق أداء علنى معيارى مقداره ٨ بالمائة من الإيصالات، وهى ٩٠ بالمائة من المبالغ التى تحصلها شركة الأسطوانات من تجار الجملة. وكان العقد ينص على إمكان شركة الأسطوانات تسجيل أغانى "ذا سوبريمز" حتى وإن لم تكن بعض الأطراف المتعاقدة موجودة فى الستوديو، مما يعطى حق الملكية الفعلية لاسم للفريق.

ويؤكد نيلسون جورج على عنصر مهم آخر فى عقود جوردى مع فقراته، وهو ما كان فيما بعد مصدراً للتوتر مع نمو الشركة (١٩٨٨). وكشأن الشركات المستقلة الأخرى التى تناولناها حتى الآن، استفادت "موتاون" من الضمان المشترك للديون الخاص بالنظام المحاسبى، وهو ما يعنى إمكانية مطالبة الفنانين بالمصاريف مقابل مكاسبهم، بغض النظر عن الطريقة التى تم بها على تلك التكاليف. فعلى سبيل المثال، إذا لم تثمر إحدى جلسات التسجيل شيئاً، فحينئذ يمكن ضم تكلفتها لحساب آخر. وقد يجد الفنانون خصومات غير متوقعة من حقوق الأداء العلنى الخاص بهم.

وكان جوردى نفسه مهتماً اهتماماً مباشراً بالتفاوض بشأن العقود. وواقع الأمر أن كل شىء كان يتم تحت سقف "هتسفيل يو إس إيه" كان تحت سيطرته. وقد قال: "فى أى يوم من الأيام النمطية، كنت أنتقل من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ـ من كتابة الأغانى إلى الشئون المالية الخاصة بالشركة ـ حيث أحل المشاكل، وأشجع، وأحث

على العمل، وأعلم، وأتحدى، وأتأمل" (١٩٩٤: ١٧٥). لقد خلقت شركته بالكامل على صورته. ففى فريق "ذا سوبريمز" كان يرى فرصة إنتاج مجموعة من المغنين السود الذى لن يبيعوا الأسطوانات للبيض وحسب، بل يمكنهم الاندماج بيسر فى الثقافة البيضاء. إلا أنهم كانوا بحاجة إلى تعديلات. وكان ذلك هو ما وفره خط إنتاج جوردى. وكانت شقيقتاه جوين وأنا، اللتان رأستا قسم التنمية الفنية، تقومان بدور مهم فى هذا الشأن. فقد ساعدت جوين، الموديل السابقة مدرسة ماكسين باول للتدريب الثقافى والاجتماعى، فى انتقاء ملابس الفنانات، بينما كانت ماكسين باول نفسها تعمل معهم فى كل الأمور المتعلقة بمظهرهن وسلوكهن، بما فى ذلك طريقة الأكل، وطريقة وضع الماكياج، وطريقة الحديث والجلوس، وهلم جرا. وبعد عدة سنوات، وفى سنة ١٩٧٧، اعترفت ديانا روس بباول باعتبارها "المرأة التى علمتنى كل ما أعرفه" (ورد فى ريتس، ١٩٩١: ٩١).

واستفاد فريق "ذا سوبريمز" من هذا ومن جهود الراقص كولى أتكنز، الذى كان يعمل معهم ومع غيرهم من فقرات "موتاون"، فيما يخص خطوات الرقص ودخول خشبة المسرح والخروج منها وحركات الجسم. وكان تنسيق حركة الفريق من وضع موريس كنج، الذى كان يقضى ساعتين كل يوم وهو يعمل مع الفريق. ولم يدخر أى جهد فى تحسين "ذا سوبريمز"، وخاصة بما يتماشى مع السوق التى تخيلها جوردى. وكان ذلك مناقضاً لمنهجه الخاص بعازفى الدار التابعين لـ"موتاون"، الذين لم يذكروا بالاسم على أى من ألبومات "موتاون" قبل السبعينيات، ولم يأت ذكرهم فى المطبوعات ولم يحصلوا على أعلى التقديرات على خدماتهم.

ومن بين أكثر الجوانب التى تبين أهمية الإحالة لقسم التنمية هو التدريب الذى يتم فيه على الكلام: فقد اعترف كنج للكاتب جيرى هيرشى أنه كان يعتبر اهتمام جوردى بهذه التفصيلة "قاسياً بعض الشىء". ويضيف هيرشى قائلاً: "كان ذلك مؤلماً بصورة خاصة لبعض الفتيان من المشروعات، حيث كانوا يواجهون جمهور المقاهى الأبيض الذى يرتدى البدل. صحيح أنهم كانوا قادرين على الغناء بطريقة جميلة، إلا أن غناءهم لم يكن ذلك النمط من الإنجليزية الذى يتم الحديث به فى أندية البريدج" (١٩٩٤: ١٦٧). وكان جوردى يكتب لديانا روس ما تخاطب به الجمهور؛ حيث كان ذلك يتم فى بعض الأحيان قبل خمس دقائق من العرض، وكانت تتدرب عليه بحيث يمكنها إلقاؤه بطريقة صحيحة.

وكان فريق "ذا سوبريمز" على رأس محاولة جوردى لدخول السوق البريطانية، التى كانت تسيطر عليها فى منتصف الستينيات الفرق البيضاء التى يبدو أنها كانت

تخرج يومياً من المراكز الصناعية مثل ليفربول وبرمنجهام ومانشستر. كانت بضاعة يصعب تسويقها وكانت أول جولة فنية لـ"موتاون ريفيو" (وهو اسمها بعد تعديله) سنة ١٩٦٥ لا بأس بها. إلا أن أغنية Baby love حققت نجاحاً ساحقاً وكانت مبيعات فقرات "موتاون" الأخرى مقبولة. وتحققت للشركة مكانة كبيرة بتسجيل "ذا بيتلز" لثلاثة من عناوين "موتاون/جوبيت" لألبومهم الثاني. وكانت "تاملا-موتاون"، وهو اسم الشركة فى بريطانيا، تقوم بغزوات فيما كانت وقتها ثانى أكبر سوق لبيع الأسطوانات.

ويعتقد مارفن جاى أن جوردى كان يقدر قوة أجهزة الراديو الترانزيستور، ربما أكثر من أى مدير شركة أسطوانات. وقال جاى لكاتب سيرته ديفيد ريتس: "فى ذلك الوقت [فى الستينيات] كانت أجهزة الراديو الترانزيستور تباع كالكعك الساخن، وكانت أغانى موتاون يتم عمل مكساج لها كى تبدو جيدة على أجهزة راديو السيارات. وكان صوت ديانا هو الآلة الصحيحة لشق موجات الصوت تلك" (١٩٩١: ٩٨).

وكان جزء من نجاح "ذا سوبريمز" فى التيار العام هو حقيقة أنه لم يكن يكتب عنه فى مجلات السود، مثل "ايبونى" و"جيت"، وحسب، بل كذلك فى "تايم" و"لوك". وكان ملاحظاً كذلك أن "ذا سوبريمز" كانت له ارتباطات على الغناء فى أماكن مثل نادى كوباكابانا بنيويورك، حيث كان يغنى نجوم مثل فرانك سيناترا وبيرى كومو. وكان ذلك ممتازاً بالنسبة لجوردى. كما ضمن أنه كذلك تعاقداً على الظهور فى برنامج Hullaba-loo على شبكات التليفزيون، حيث تحاشى فريق "ذا سوبريم" تقديم مواد أصلية من "موتاون" وأدى أغنية You're nobody 'til somebody loves you العادية. وكان اختياراً لافتاً للانتباه ويدل على شىء ما، ولكنه كان متسقاً تماماً مع خطة جوردى الأساسية، التى لخصها جاى بأنه "لكى يكسب جمهور التيار العام من الطبقة الوسطى، كان يدندن بالأغانى التى كان يظن أن محبى الموسيقى البيض يريدون سماعها" (ورد فى ريتس، ١٩٩١: ١٠٧).

ولا بد أن جوردى لمح فى ديانا فى وقت ما فنانة قادرة على تجاوز الأفكار التقليدية المحفوظة عن الأمريكيات الأفريقيات، لتصبح فنانة لا تعد لعبة جنسية ينظر إليها الرجال البيض نظرة شهوانية، ولا خادمة مستعدة لتحقيق رغباتهم وطلباتهم. والواقع أن مساعيه لإعادة تحديد دورها فى "ذا سوبريمز"، ثم دورها كفنانة، تنبئ عن شخص لديه "وسواس" ما، كما يرى ريتس (١٩٩١: ٢١٢). ولم تكن روس دمية: فلأنها كانت قوية، بل ومندفعة، فقد كان شريكاً جاهزاً لاستراتيجية جوردى. وفى هذا الخصوص، ربما تكون مختلفة عن الكثير من فنانى "موتاون". ويمكننا قياس ذلك من خلال ما يقوله جاى تعليقاً على نفسه وعلى زملائه: "لقد تم تشكيلنا على هيئة ليست

هيئتنا." وقد يبدو أن ضمير روس لم يكن فى الأصل يؤلها بشأن التكيف مع توقعات الجمهور الأبيض: إذ كان المشروع الأكبر هو إعادة تشكيل تلك التوقعات. وكان جوردى يجعل روس تؤدى فى سنواتها الأولى بكل التلقائية التى تؤدى بها راقصة الباليه المائى ؛ ولم يشجعها إلا بعد ذلك على إبراز صورتها الخاصة بها.

ونحن بإبراز دور جوردى فى المشروع، يمكننا إلقاء الضوء على الجوانب الصناعية الخاصة بنظام النجوم دون التقليل من قدرة روس. فقد كانت روس بالنسبة لجوردى ، حسبما يقوله جاى، "فكرة حية تتنفس. وقد جنى من ورائها الملايين، وحصلت هى من ورائه على بضعة دولارات" (ورد فى ريتس، ١٩٩١: ١٦٥). وليست هناك طريقة نعرف بها إن كانت المقادير ستجعل من جوردى محركاً رئيسياً لصناعة الثقافة السوداء بدون روس أم لا: فلم تكن أحكامه بحال من الأحوال صحيحة تماماً، كما تدل على ذلك بعض مشروعاته، مثل تونى مارتن وباربرا ماكنير وكونى هينز، الذين لم يحقق أى منهم الكثير على المستوى التجارى. ومن الممكن جداً أن جوردى قد استعرض عضلاته الأبوية واجتهد فى تشكيل أى فنان صغير ليصبح سلعة قابلة للبيع.

وقبل أن ننتقل إلى بيان الطريقة التى تم بها ذلك مع روس، لا بد لنا من الخروج قليلاً عن الخط لبحث السياق التاريخى الخاص بالفنانات السوداوات، وخاصة هؤلاء اللائى انتقلن إلى التيار العام ونلن اعتراف البيض. وما إن نفهم الحدود التى فرضت على الفنانات السوداوات، حتى يمكننا أن نقدر بصورة أفضل ما أنجزه جوردى فى مناورته للإفلات منها.

●●●

كان وصول الفنانين السود للتيار العام، وربما لا يزال، مشروطاً. وعند رواية تاريخ صناعة الثقافة السوداء، كنا نؤيد باستمرار مقولة جان بيترز بشأن التصريح غير المكتوب الممنوح للفنانين السود، وكذلك لأبطال الرياضة الذين لا يهددون الوضع القائم ويتكيفون بذلك مع صور "الآخر" الشائعة . وقد شاعت التنويعات على نمط سامبو المسلى والزنجى الجلف المخيف شيوعاً كبيراً. وعندما يتصل الأمر بالنساء السوداوات، تسيطر صورتان أخريان. وهما كما يصفهما بيترز: "المرأة السوداء التى ينظر إليها على أنها متاحة جنسياً وتتساوى مع العاهرة - Brown sugar؛ والمربية السوداء (مامى) الخالية من الجنس من نمط العمة جيميما" (١٩٩٢: ١٧٨).

وكانت ديانا روس أول امرأة سوداء تنتقل بنجاح إلى التيار العام دون الخضوع للصورة الثابتة الشائعة. وربما يعود الفضل إلى جوردى، لأنه استطاع أن يشكل من

مغنية قادرة ومتلقية نجمة حقيقية امتد نشاطها إلى السينما واستمرت تغنى وتسجل أسطوانات تحقق أحسن المبيعات ما يربو على الثلاثة عقود. وهذا لا يقلل من قدرات روس ذاتها: فقد كانت بكل المقاييس واثقة فى شبابها، ومقلدة (حيث اشتكى سموكى روبنسون من أنها سرقت حركاته على خشبة المسرح) وكانت طموحة بطريقة غير مخجلة. وبعيداً عن اجتذابها إلى مسرح عرائس جوردى، فقد جعلت نفسها طوع نفوذه. ويمكن فقط من خلال وصف التقليد الذى حطمته إدراك حجم هذا الجهد.

ففى العشرينيات ميز ظهور مغنية البلوز بيسى سميث "نهاية أحد التقاليد ـ وهو أن تكون المغنية محصورة داخل المجتمع الأسود ـ وبداية آخر ـ وهو خروج المغنية إلى سطح الأرض وتأثيرها بشكل صريح على الثقافة السائدة". وهكذا يكتب دونالد بوجل فى كتابه **Brown Sugar**، وهو التأريخ الدقيق للـ"سوبرستارز" السوداوات. وظهرت سميث سنة ١٩٢٣ بعد توقيعها عقد تسجيل مع شركة "كولومبيا ريكوردز". وكانت ثلاث شركات أخرى قد رفضتها. وطوال عشر سنوات كانت أسطواناتها تباع ، حيث كيفت نفسها مع سوق البلوز، وهى سوق الأمريكيين الأفارقة. وبينما قامت بجولة فنية قبل توقيعها العقد مع "كولومبيا"، تغيرت حياتها الفنية إلى الأفضل فى منتصف العشرينيات وكانت تذاكر حفلاتها تباع بالكامل، وإن كانت نادراً ما غنت لجمهور أبيض. ولكن عندما انصرف الجمهور عن أغانى البلوز، تركتها هى كذلك، ولم تجدد عقدها مع "كولومبيا". وكانت حياتها العملية قد انحسرت حين توفيت فى حادث سيارة سنة ١٩٣٧.

وكانت مكاسب سميث من التسجيلات والحفلات كبيرة فى العشرينيات. وكان معروفاً أنها تدفع الكثير لشراء سياراتها الكثيرة نقداً، وتبذر، حيث كانت تنفق ما يصل إلى ١٦ ألف دولار على الملابس فى المرة الواحدة. ويصفها بوجل بأنها "امرأة ضخمة، ذات عظام عريضة، قوية البنيان، شديدة السواد" (١٩٨٠: ٣١). وجاء نجاحها، على ضخامته، نتيجة لشعبيتها لدى السود. ولو عدنا القهقرى لوجدنا أن نوعية عملها كانت تحظى بقدر أكبر من التقدير.

وتعاقبت بعدها نساء سوداوات "بدأن فى المجتمع الأسود ولكنهن حققن فى آخر الأمر نجاحاً عظيماً فى العالم الأبيض كذلك". وكانت أولى هؤلاء جوزفين بيكر، التى كانت قد غادرت موطنها سانت لويس سنة ١٩١٩ وعمرها ١٣ سنة وعملت فى العروض الجوالة. ولأنه كانت لها بشرة فاتحة اللون (حيث كان أبوها أسبانياً)، فقد كانت تقف ضمن صفوف الكورس. وقد استفادت من هذا، حيث كانت ترتدى ملابسها خارج خشبة المسرح بطريقة فيها تباه واكتسبت شهرة باعتبارها نجمة صاعدة. وعندما تعذر

ذهاب ايثيل ووترز، وكانت أول امرأة تحقق نجاحاً فى برودواى، فى جولة أوروبية سنة ١٩٢٥، حلت بيكر محلها.

وكان أثرها فورياً: فقد ظهرت فى **La Revu Négre** وهى لا ترتدى سوى شال من الريش الوردى. وكان ذلك واحداً من الأشياء العديدة اللافتة للنظر، ومنها جونلة مصنوعة من أصابع الموز المطاطية. وكان الكبت مفهوماً غريباً على بيكر، وقد استفادت بالوقت الذى أمضته فى باريس لإبداء أكبر قدر من استخفافها بالتابوهات. وكانت عارية الصدر، وتستخدم صوراً جنسية فى فقرتها المسرحية، حيث تقدم عرضاً مع فهد أليف؛ وربما لم يكن هذا كله يخطر ببال أحد فى الولايات المتحدة. وفى أوروبا ساعدوا على رفعها لتكون واحدة من أبرز الفنانين، البيض والسود، فى العشرينيات. ولم تكن عودتها للولايات المتحدة من حين لآخر سهلة قط: فقد كان الجمهور متوجساً من امرأة سوداء كان يبدو أن مهمتها هى تحطيم كل قاعدة. (وكانت بيكر ضمن مجموعة من الفنانين السود الذين حققوا نجاحاً فى أوروبا أكثر مما حققوه فى الولايات المتحدة، ومنهم الإخوة نيكولاس.)

وتأثرت هشاشة أى فنان أسود يحاول النجاح فى عالم أبيض بحياة مغنيتين فى فترة الكساد الاقتصادى. وكانت حياة ايثيل ووترز الفنية المبكرة مشوبة بالإذلال. وعندما أصيبت إصابة خطيرة فى حادث سيارة، تركها المارة تعانى ورفضوا علاجها فى المستشفى. وكانت تعتقد كذلك أن بيكر سرقت أفكارها ومادتها. وتأثرت تعاملاتها مع منظمى الحفلات والوكلاء والزملاء بمفهومها الخاص بأنهم يدفعون لها أقل مما تستحق. ربما كان الأمر كذلك؛ ولكنها فى الثلاثينيات، التى كانت تعانى من الضائقة المالية، كانت تحصل على أعلى أجر فى برودواى، حيث كانت تكسب ما يقدر بـ ٢٥٠٠ دولار فى الأسبوع. وقد أضاع تأثير النصر القانونى الذى حققته على "مترو جولدوين ماير" ما تبعه من خسائر: إذ إنها لم تعمل طيلة ست سنوات تالية.

وعبرت ووترز جسوراً عديدة خلال حياتها الفنية. فإلى جانب أنها أصبحت أعلى الفنانين السود أجراً، كانت تظهر بانتظام فى برامج الإذاعة مع أوركسترا جاك دينى؛ وهو ما لم يحدث مع فنان أسود آخر. وربما كان الأمر الأكثر أهمية أن أداءها فى العروض التى كانت تقدمها على خشبة المسرح يوحى بمقدرة على الأداء الدرامى؛ وقد أصبح تمثيلها أكثر جدية بمرور الوقت. وفى سنة ١٩٣٩ حظيت بإطراء كبار نقاد المسرح فى نيويورك عن دورها فى مسرحية **Mamba's Children**.

وكان هناك تماثل بين حياة بيلى هوليداى، مغنية الثلاثينيات المضطربة المأساوية، وروس التى اختيرت لتمثيل شخصيتها فى فيلم عرض سنة ١٩٧٢ بعنوان **Lady**

Sings the Blues، وإن كان تماثلاً أبعد ما يكون عن الصحة. وكان جوردى هو الذى ربط بصورة ملهمة الحياتين الشهيرتين معاً وساهم أداء روس الصادق فى نجاح الفيلم تجارياً. وقد جمَّع جوردى الأموال لتمويل المشروع.

والتقدير التقليدى لحياة هوليداى العملية هو أنها كانت تتمتع بقدر من المواهب الطبيعية يزيد عما يمكنها التعامل معه. وقللت الأخطاء البشرية من نجاحها مع الأسطوانات (حيث بدأت التسجيل مع "كولومبيا" سنة ١٩٣٣ وعمرها ١٨ عاماً) ومع الفرق الموسيقية، ومنها فريقا "كاونت بيزى" و"آرتى شو" (الذى كان بالطبع أبيض)، كما أنها أمضت فترات طويلة من الاعتماد على المخدرات والكحول. وتأثرت هوليداى كذلك بالمشاكل المحددة التى واجهتها باعتبارها امرأة سوداء تحقق نجاحاً فى عالم أبيض. وغنت فى الملاهى التى لم يسمح لها فيها بالحديث مع الجمهور؛ وكانت تنزل فى فنادق كان يطلب منها فيها استعمال مصعد البضائع وعدم مشاركة النزلاء البيض مصعدهم.

وكانت هوليداى إنسانة مجدة غير قادرة على التكيف مع مجتمعها: فلأن النقاد كانوا يمتدحونها وكان الجمهور يسعى إليها، فقد وصلت إلى جمهور لا يصل إليه الفنانون السود، ومن ثم اقتحمت عالماً كان يرحب بها فيه باعتبارها مغنية، وليس كإنسانة. وما من شك فى أن اضطرابها الواضح كان نتيجة لهذا. وقد بذلت هوليداى قصارى جهدها لإخفاء مشاكلها الشخصية خلف واجهة براقة؛ حيث كانت تلف نفسها بالفراء الثمين، وتزين نفسها بالمجوهرات، ونادراً ما تظهر فى الأماكن العامة دون أن تكون فى شعرها زهرة الجاردينيا المميزة.

ورأينا كيف أنه حتى الثلاثينيات كان هناك عدد من الفنانين البيض الذين يصبغون وجوههم باللون الأسود يزيد على عدد الفنانين السود بالفعل. وعندما صارت السينما تسلية سائدة، كان كذلك عدد الممثلين البيض الذين يصبغون وجوههم بالسواد أكبر من عدد السود فى أى فيلم. ويعد ميكى رونى وجودى جارلاند (Babes in Arms) وبيتى جاربل وجون هافر (The Dolly Sisters) وفْريد أستير (Swing Time) بعض أشهر البيض الذين قاموا بأدوار سود. وخرجت "مترو جولدوين ماير"، وكانت وقتها أقوى ستوديو فى العالم، عن هذا التقليد عندما تعاقدت مع لينا هورن وقدمت لها معاملة عادة ما كانت تخصص لرموز الجنس البيضاء. فقد أعدت وروج لها باعتبارها فنانة تتمتع بالجاذبية. وبالطبع كانت جوزفين بيكر قد منعت بالفعل من إظهار مثل هذه الصورة قبل عشرين سنة، إلا أن رؤساء الستوديو شعروا أن العالم

كان مستعداً لذلك وقتها. ولا شك فى أن قرارهم تأثر بملامح وجه هورن: فقد كانت لها بشرة فاتحة، وشعر مرسل، وأنف دقيق.

واهتم "الاتحاد القومى لتقدم الملونين" بمبادرة "مترو" وراقب حياة هورن العملية؛ حيث كان من المفترض أنه يخشى جعلها تقوم بدور الخادمة أو ما شابهها. وقد تحاشت هى هذه الأدوار، ولكنها لم تعط قط ذلك النوع من الأدوار التى كانت متاحة للبيضاوات، مثل بيتى جرابل أو ريتا هيوارت. ونتيجة لذلك أصبحت تعطى لها تقريباً دور امرأة سوداء جميلة تغوى الرجال ويمكنها الغناء مثل الطير. وعندما لم يعد ذلك يرضيها عادت إلى دائرة الملاهى التى تم اكتشافها فيها، وكانت تؤدى بين الحين والآخر دوراً فى السينما. وأصبح الظهور فى التليفزيون أحد ملامح عملها الفنى فى الستينيات والسبعينيات. ويعد عملها فى التسجيل دراسة فى الجودة المستدامة، واستمرت فى إنتاج الألبومات حتى التسعينيات وهى تقترب من عيد ميلادها الثمانين.

وإلى حد ما استغلت هورن الغموض. فقد كانت سوداء، غير أنه كان لها تلك المظاهر التى تجعل الجمهور الأبيض ينسى ذلك؛ فهى نادراً ما كانت تتحدث إلى الجمهور أو تتصل اتصالاً شخصياً بمعجبيها. وأعطاها ذلك حضوراً مهيباً على خشبة المسرح؛ بل كانت هورن متحدية خارج خشبة المسرح. وكانت واضحة وضوحاً تاماً بشأن عزمها على ألا تصنف نفس تصنيف غيرها من الفنانين السود. ويكاد يكون المقصود بزواجها من ملحن أبيض هو ازدراء ما تعارف عليه الناس. وجلبت صداقتها لبول روبسون الاستنكار. وربما ساهم هذا كله فى نجاحها كشخصية عامة فريدة، ولكنه أدى كذلك إلى فشلها. وهى من ناحية العمل الفنى شاركت فى أفلام وعروض تليفزيونية وأسطوانات مميزة. ولكنها لم تؤد قط الأدوار العظيمة؛ إذ كانت تلك الأدوار تعطى لمن هن على شاكلة أفا جاردنر وهيدى لامار.

ومثلما فعلت هورن، حاولت دوروثى داندريدج التحول من مغنية إلى ممثلة. وكان أول أدوارها البارزة على الشاشة هو أميرة أفريقية فى فيلم **Tarzan's Peril**. وبينما كانت محملة بالحلى الثقيلة وجلد الحيوانات، عبرت بصفتها جوزفين بيكر جديدة، حيث كانت كلها جاذبية جنسية غريبة غير مروضة. إلا أن داندريدج كانت تطمح فى القيام بأدوار جادة. وقد حصلت عليها بالفعل كبداية: إذ كان فيلم **Island in the Sun** انتصاراً وحيداً؛ وكانت هى أول امرأة سوداء تشارك البطولة ممثلاً أبيض فى فيلم كبير. ولكن حسبما يقول بوجل: "لم تخلق صناعة السينما وسائل النجومية، خشية ألا يدفع الجمهور المال ليرى سيدة سوداء تؤدى دور البطولة" (١٩٨٨: ٣٧٧). وقد تحاشوا إشراك داندريدج فى الأفلام الموسيقية مثل **Carmen Jones** و**Porgy and Bess**، ذلك

أن صـوتهـا أضـعـف من أن يصلح لمثل هذه المسرحيـات وكـان لا بد من وضـع صـوت بديل. وعندمـا شـعـرت داندريدج بالإحبـاط نتيجة لفشلهـا فى العـثـور على عمل تمثيلى جاد، تحولت إلى الغناء فى الملاهى الليلية، وإن لم تحقق نجاحاً فيـهـا . واضطرت لرفع دعوى إفلاس. وفى سنة ١٩٦٥ تناولت جرعة زائدة من عقار مضاد للاكتئاب وماتت فى الحادية والأربعين.

وفى أفـلام مـثل Carmen Jones وTamango، أعطيت داندريدج عن عـمـد دور فتاة جميلة. ومع أنها كانت أصغر من هورن بأربع سنوات فقط، فقد كانت تبدو كأنها خليفتـهـا الطبـيـعـية. وكان دور "فينوس السـوداء"، بمـا فيـه من تلميـحـات إلى الجـاذبيـة الجنسية البدائية الغريبة، قد أصبح مـادة روتينية فى الترفيه الشعبى. وبدت ايرثا كيت لبعض الوقت مناسبة لهذا الدور بصـورة مثالية. وكانت الشـخـصـية التى تؤديها صورة كاريكاتيرية للدور أكثر منها تشـخـيصـاً له: فقد كان دورهـا محاولة مـخطـطة لدفـع صورة المعذب إلى حـدودهـا . وكانت داندريدج تتـحـاشـى الصـحـافـة، ولم تكن تخفـى شـيـئاً عن رغبتها الشديدة فى تحقيق النجاح المهنى بأى ثمن، حيث أدت الأدوار الغريبة مرتدية مـلابس من جلد الحـيـوان. وكـمـا فـعلت هورن وداندريدج، تزوجت هـى الأخـرى رجـلاً أبيض.

غضبت مجلة "ايبونى" غضباً شديداً بسبب سلوكها غير الودى، مما جعلها تنشر تحقيقاً بعنوان "لماذا لا يحب الزنوج ايرثا كيت". وردت هى بلامبالاة قائلة: "أنا لا أحمل جنسى على كاهلى." وكما حدث لبيكر، التى اتخذتها بصراحة نموذجاً لها، حظيت كيت باستقبال أفضل فى أوروبا عما لقيته فى الولايات المتحدة. وكشـأن كل النسـاء اللائى جاء ذكرهن فى هذا الجزء، كان نجاحها يعتمد على توجهها فى المقام الأول للبيض. ولو صدقت "ايبونى"، فإن نجاح كيت فى الستينيات كان يقوم بالكامل على هذا . فقد كانت موهبـتـهـا هـى تطوير جنس الغـابة الخـاص ببيكر. وتنضم إليـهـمـا جريس جونز: ففى الثمـانينيات كررت جونز المولودة فـى جامايكا نفس اللعبة، حيث وسـعت مـسـاحـة دور المرأة البـرية الخطيـرة التـى تغـوى الرجـال فى اتجـاه السـخـرية، ولكن بنجـاح كـبـيـر، وخاصة فى أوروبا حيث الثقافات تميل أكثر نحو الافتتان بالمرأة السوداء البدائية (حيث نجد الدليل على ذلك فى قصائد بودلير، وروايات هيجو ولوحات جراير). ونجد بين بيكر وجونز صـورة متصلة للأنثى السوداء: برية وجميلة، "أخرى" مثيرة يسيل عليها اللعاب. وكنوع من إبراز عـدم مـرونة هذا النمط، يجـدر بنا إلقـاء نظرة على حيـاة امـرأة شـردت عنه.

كان هـنـاك وقت بدت فيـه ديان كـارول المرشـحـة المناسـبة للقب الذى كـانت تحـمله

داندريدج. تحولت البطة الصغيرة القبيحة بالتنويم المغناطيسى إلى بجعة جذابة: فهى موهبة فى الغناء والرقص، ولها مظهر جيد وطبيعية جعلتها تتوافق مع أنماط فينوس السوداء السابقة. ومع ذلك أخذت كارول فى الستينيات فى إعادة تشكيل نفسها. وكانت قدرتها أمراً لا شك فيه؛ ولكن شخصيتها تغيرت. فكل شيء فيها كان يشى بفنانة تسعى بدأب إلى الخروج عن النص: إذ كانت لكنتها وسلوكها وملبسها وتصرفاتها جميعها تشير إلى امرأة فى طريقها إلى الصعود. وكانت تنتمى لطبقة بورجوازية، مما جعل من اليسير عليها أن تنسى بالمرة أنها سوداء. وهنا تكمن المشكلة: فقد كان عبورها مشروطاً، حسب اصطلاح بيترز. واستمر مسلسل تلفزيونى بعنوان **Julia**، كانت تقوم فيه بدور ممرضة متعلمة أبعدت تماماً عن حياة الجيتو، ثلاثة مواسم فقط وتوقفت حياة كارول العملية. ولكنها ظهرت من جديد، ومظهرها كما هو لم يتغير، فى المسلسل التليفزيونى **Dynasty** فى الثمانينيات وهى تقترب من الخمسين. وكان الدور مناسباً لها تماماً: حيث كان دور امرأة أنيقة لها من العقلية والدهاء ما يتناسب مع مظهرها *الخارجى*.

وكان إنجاز كارول يكمن فى تغيير مسار حياتها العملية. ويبدو أن هناك قليلاً من الشك فى أنها كانت ستصبح نجمة مشهورة وتتقاضى أجوراً عالية، إن هى التزمت بالنص الأصلى وأبرزت مفاتنها. وقد دفعت ثمن فشلها من ناحية؛ ولكنه رد إليها من ناحية أخرى. وباعتبار حياتها العملية دراسة حالة، فهى توحى بالهشاشة فى صورة المرأة السوداء غير المروضة الجذابة جنسياً. وكان ذلك واحداً من *الأدوار الدائمة التى* كانت تعطى للنساء السوداوات، وكان الآخر هو ذلك الذى جسدته هاتى ماكدانييل، التى فازت بالأوسكار عن قيامها بدور مامى فى فيلم "ذهب مع *الريح*" ونادراً ما خرجت عن دور الخادمة هذا. والواقع أنها أقامت حياتها العملية عليه قبل وفاتها سنة ١٩٥٢.

وكانت ماكدانييل النموذج المثالى للمربية، وهو ما يشبه المقابل النسائى لسامبو، وإن كان أقل حماقة. كانت مامى غير جذابة من *الناحية الجسمانية*، وإن لم تكن منفرة أو خالية من الجنس، مع أنها كانت كلها أمومة وغير متعلمة، ومع أنها حكيمة بالفطرة، وفوق هذا وذاك يمكن الاعتماد عليها. وكانت هذه الصفات مريحة لعدة أجيال من البيض، وخاصة عندما تضخم باللكنة الخاصة بها **(I's a comin)** والعينين اللتين تدوران كأنهما كرتى بلياردو. وليس من قبيل الصدفة أن نمط المربية بدأ فى *الظهور* فى الروايات الشعبية على وجه التقريب فى فترة تحرير العبيد وما زال مستمراً حتى وقتنا هذا. وتظل شخصية العمة جيميما التى كانت تستغل لبيع خليط البانكيك رمزاً قوياً للأنوثة الأمريكية الأفريقية.

ولو كانت ماكدانييل ومعاصرتها لويز بيفرز، التى كانت نموذجاً للارتقاء فوق الغرائز والطيبة، المربيتين الكاملتين، فقد كانت هناك على الأقل آثار فى مغنيات مثل سميث وهوليداى وووترز. فلم تبد أى منهن قدراً كبيراً من المفاتن. ويصف بوجل سميث بأنها "امرأة ضخمة، ذات عظام عريضة، وقوية البنيان، وشديدة السواد"، ويصف هوليداى بأنها "ربة بيت مزينة زينة جيدة" (١٩٨٠: ٣١ و ٦٩). واتخذت ووترز لنفسها فى بداية حياتها العملية صورة الفتاة الصغيرة المتمردة على التقاليد، ولكنها بعد ذلك "تخلت عن فتنتها الجنسية لتصبح رزينة ومحتشمة فى وقت مبكر جداً" (١٩٨٠: ٨٨). وفضل بوجل كذلك مصطلح "ذات عظام عريضة" لوصفها. ولم تبعد أريثا فرانكلين كثيراً عن هذا الوصف. ففى سنة ١٩٦٨، وهى فى السادسة والعشرين، كانت "ملكة السول": إذ كانت أنجح امرأة فيما كان جنساً فنياً يسيطر عليه الرجال. ومع انحسار قوة السول، اختارت أن تكون مادتها أكثر كهربية وضخمت وجودها على المسرح بالملابس كثيرة التفاصيل، على طريقة المغنيات الأوليات، لكى تحدث تحولاً إلى دائرة الأندية التى على نمط لاس فيجاس.

وبطبيعة الحال لم تخضع هؤلاء النساء لخيالات البيض الخاصة باستئناس السود؛ بل ولا حتى للعبودية. فواقع الأمر أنهن جميعاً كن يحققن من المكاسب ما يكفى لجعلهن مستقلات تماماً. إلا أن هناك شيئاً مطمئنا بشأن مظهرهن الجسمانى: فإن محاولاتهن لتجميل أنفسهن عن طريق ارتداء الملابس غالية الثمن وتكملة ذلك بالإكسسوارات الأنيقة لم يكن يكفى لتغيير صورتهن الأساسية الثابتة. فبينما كان هؤلاء نساء ناجحات بالقدر الكافى للحصول على أفضل ما يمكن شراؤه بالمال، إلا أنهن لم يخلصن أنفسهن من شىء واحد: فقد بدون وكأنه يمكنهن إدارة البيت لك.

وفى سنوات المراهقة، ربما كان الناس على وشك أن يظنوا أنها خادمة تقوم بالأعمال القذرة: فلأنها كانت نحيفة إلى حد كونها جلداً على عظم، فقد كانت تشبه عفريتاً شقياً. ولكن ما إن وضعت على خط إنتاج جوردى حتى اكتسبت هيئة النساء مع لمسة مسرحية من الضعف. وكانت ملابسها على الموضة أكثر منها أنيقة؛ وكان ماكياجها مسرحياً، ولكنه لم يكن شديداً. ومع فريق "ذا سوبريمز"، كانت حركاتها محسوبة، ولم تكن طبيعية بحال من الأحوال. كانت هناك دقة فى كل شىء تفعله. وسرعان ما بدأت روس تستثمر مكانتها باعتبارها نقطة ارتكاز الفريق. وقد اشتكت مارى ويلسون لجوردى من أنها "تصعد على المسرح وتتصرف كأنه لا وجود لنا". ووصفتها فلورنس بالارد بأنها "مدعية" (ورد فى جوردى، ١٩٩٤: ٢٥٥). وكان رد فعله عاملاً مهماً فى تحديد طريقة بناء نمط جديد من النجوم يتحدى الأنماط التقليدية.

●●●

ربما إحساساً من جوردى بأن روس لم تكن من القوة بحيث يمكنها الغناء منفردة، فقد طمأن ويلسون وبالارد بأنهن جميعاً أجزاء متساوية فى الفريق ويأخذن أجورهن على هذا الأساس. ولكن التوتر أصبح أكثر وضوحاً فى الجولات الفنية. إذ بلغت جوردى أخبار عن شرب بالارد للخمر، وزيادة وزنها، وحضورها البروفات والعروض متأخرة. وكانت مخالفة النظام تلك تتعارض مع منهج جوردى. ولذلك فصلها فى يوليو ١٩٦٧ دون إعلان لتفاصيل أسباب ذلك؛ ولكنه ذكر بعد عدة سنوات إدمانها للخمر على أنه هو المشكلة، مع أنه ذكر أن "موتاون" كان يمكن أن تبقيها لو لم توقع "إيه بى سى" عقداً معها. لقد سقطت حياة بالارد العملية، بل وحياتها كلها، سقوطا سريعاً وتوفيت نتيجة لأزمة قلبية بعد تسع سنوات وهى فى الثانية والثلاثين من عمرها. وكانت تعيش عيشة مرفهة عند وفاتها.

ويخصص جوردى فى سيرته الذاتية مساحة صغيرة لرحيل بالارد، وإن كان من الواضح أنه كان تطوراً أساسياً فى ترقيته لروس. وتذكر روس فى سيرتها الذاتية هذه القصة باقتضاب، بالإضافة إلى حقيقة أن إدمان بالارد للخمر كان قد أصبح "إحراجاً" وأن رحيلها كان "باتفاق متبادل" (١٩٩٣: ١٣٥-١٣٦). ويشير ريتس إلى مقابلة طويلة غير منشورة أجريت مع بالارد تتهم فيها جوردى بأنه "متحامل" ضدها؛ كما يشير إلى تفسير مارفن جاى للانفصال، حيث يلقى باللوم على بالارد أكثر من جوردى: "كان الأمر مجرد مسألة ميل. فبعض الناس يمكنهم التعامل مع العمل التجارى، والبعض لا يستطيع" (١٩٩١: ١٢٦). وتبين رواية مارى ويلسون مدى تعارض استقلال بالارد المتزايد مع جوردى. وعندما حظيت روس باهتمام جوردى، أصبحت تزداد ضيقاً بتزايد وزن بالارد وكثرت المشاجرات بينهما.

وما من شك فى أن بالارد كانت تشعر بالضيق: فالفرقة الأصلية كانت من تفكيرها على أية حال، وكان الاتفاق الذى تركت بموجبه "موتاون" يمنعها من وصف نفسها من الناحية المهنية بأنها عضو سابق فى فريق "ذا سوبريمز". وقد حصلت على ١٥ ألف دولار على مدى ثلاث سنوات، وصلت فيما بعد إلى ٧٥ ألف دولار بعد المقاضاة، طبقاً لما ذكره جورج. وتكتب ويلسون عن تسوية مقدارها "١٦٠ ألف دولار مع موتاون" (١٩٨٧: ٢٨٨). وما كان لها أن تحصل على أية حقوق أداء علنى أخرى من تسجيلات "ذا سوبريمز". ومن بين ما نص عليه الاتفاق أنه لم يكن مسموحاً لها باتخاذ أية إجراءات قانونية أخرى ضد "موتاون" أو وكلائها.

وجعل حظر الإعلان عن عضويتها السابقة فى الفريق تنظيم حفلات لها أمراً صعباً واستغنت عنها "إيه بى سى". وازدادت الأمور سوءاً سنة ١٩٦٩ عندما أبلغها

محاميها أن كل أموال "موتاون" انتهت. فما كان منها إلا أن استغنت عنه ووكلت آخر كي يبحث لها عن طريقة لمعالجة شئونها. وكانت قضية طويلة ومكلفة، ولكن بالارد فازت منه في النهاية بخمسين ألف دولار. وفي سنة ١٩٧١، رفعت دعوى ضد "موتاون" تطالب فيها بـ ٨,٧ مليون دولار، بزعم أن روس "خططت سراً وبطريقة مدمرة وحاقدة للإطاحة بها" (ورد في ويلسون، ١٩٨٧: ٢٨٩). غير أن الشرط الذي تم التفاوض بشأنه عند تركها الشركة منعها من الضغط للحصول على هذا.

وكشفت بالارد كذلك أنه في الوقت الذي كانت فيه ضمن فريق "ذا سوبريمز" لم تكن تحصل إلا على ٢٢٥ دولاراً كبدل أسبوعي، ولم تر قط حسابات دخل الفريق. وأكدت ويلسون فيما بعد أنها لم تر قط الحسابات هي الأخرى: وفي سنة ١٩٧١ عينت محاسبين مستقلين لبحث شئونها المالية. وكما فعلت ماري ويلز قبلها، وعلى العكس من مارثا ريفز التي ابتسمت وتحملت الأمر، عانت بالارد بعد رحيلها عن "موتاون". وهي تحكي ما يملأ مجلدات عن إتقان جوردي للعلاقات العامة، لدرجة أنه لم يكن يبدو أن أية أزمات تتعلق بالمال تلم به سيكون لها أثر يدوم طويلاً؛ بل إن سوء حظ بالارد، الذي يمكن ربطه بطريقة مقبولة ظاهرياً بارتباطاتها بـ"موتاون"، ألحق ضرراً ضئيلاً بصورة الشركة.

ولا يسعنا إلا التخمين بشأن رد فعل ماري ويلسون تجاه الاستغناء عن بالارد سنة ١٩٦٧. فحتى العضو المؤسس للفريق كان يمكن الاستغناء عنه. فماذا كان أثر ذلك عليها؟ لا بد أن أي عزم كان لديها للاعتراض على قرار جوردي بتغيير اسم الفريق إلى "ديانا روس أند ذا سوبريمز" قد تلاشى وهي ترى صديقة طفولتها تفصل وسط قدر كبير من المرارة. ولا بد أنها لاحظت كذلك السرعة التي أتم بها جوردي ضم سندي بيردسونج كبديل دائم. وكانت بيردسونج على أهبة الاستعداد منذ عدة أشهر قبل خروج بالارد. وأي تفسير متشائم للأحداث قد يكون أن جوردي، إدراكاً منه أن الوقت ملائم لإبراز روس ولكنه لم يكن يرغب في تفكيك أنجح فريق نسائي في العالم، قد انتهز اللحظة للتخلص من بالارد. وهي الحركة التي تجرد ويلسون من أسلحتها عندما يريد التقليل من شأنها. وكان تغيير الاسم، على أية حال، خطوة للوراء بالنسبة لويلسون. فمع وجود روس في المقدمة، كان بالإمكان الاستغناء عن سائر عضوات الفريق.

وما كان هذا الاسم الجديد ليدوم أكثر من سنتين: ففي سنة ١٩٦٩، تركت روس الفريق في الظاهر، ولكن الحقيقة أنها حلته. وكانت قد سيطرت على "ذا سوبريمز" في السنوات السابقة للانفصال سيطرة تامة، حتى أنه كان أشبه بفيلم من أفلام سكان

الفضاء بدون سيجورنى ويفر. والواقع أن كتاب مارى ويلسون الثانى Supreme Faith (الذى كتبته بالاشتراك مع باتريشا رومانوفسكى) كان نقداً لجوردى: "توقفت موتاون عن الترويج لأسطواناتنا بالطريقة التى كانت تروج لها فى الماضى" (١٩٩٠: ٥٣). وهى تمضى إلى حد رؤيتها أن موتاون "دمرت" فريق "ذا سوبريمز" عندما صب جوردى كل اهتمامه على روس (١٩٩٠: ١٧٢).

ولم تفعل السنتان شيئاً لعضوات فريق "ذا سوبريمز"، ولكنهما كانتا ضروريتين لصعود روس. وقد أمن لهن جوردى بحماس العمل فى برامج التليفزيون، التى كانت جميعها تبرز روس المنفتحة فى ذلك الوقت ضمن فنانيها، بينما كانت الأخريات يكملن الفقرات وحسب. وبات واضحاً جداً أن جوردى كان أحادى التفكير. فقد تورط كذلك فى علاقة مع روس. وأضافت أغنية ١٩٦٨ الناجحة Love child المزيد من الشدة. وفيما يتصل بالأسطوانات، أسفرت تلك الفترة عن أسطوانتين احتلتا المرتبة الأولى هما I'm gonna make you love me مع فريق "ذا تمتيشن" (وشارك فى كتابتها كينى جامبل) وSomeday we'll be together، وكانت هذه آخر أغنية لروس قبل تركها للشركة. وحاول فريق "ذا سوبريمز" الاستعاضة عمن لا يمكن الاستعاضة عنها بجين تيريل واستمر فى تسجيل أسطوانات ناجحة، وإن كان طريقه يسير فى انحدار تدريجى، بينما كان طريق روس يسير فى الاتجاه المعاكس.

●●●

كان جزء كبير من نجاح فريق "ذا سوبريمز" فى الستينيات يعود إلى جودة مادته. فقد كان الملحنون هم لامونت دوزيار الذى كان يعمل مع الأخوين إيدى وبرايان هولاند. وفيما بين ١٩٦٤ و١٩٦٨، كتب "إتش دى إتش"، وهو الاسم الذى كان ثلاثتهم يعرفون به، ١٦ أسطوانة منفردة للفريق، منها عشر أسطوانات احتلت المركز الأول. وأنتج برايان هولاند ولامونت دوزيار كذلك أسطوانات منفردة. وحقق أعضاء آخرون من جماعة "موتاون" أرباحاً من إنتاج الفريق كذلك. وكانت أفضل فترات فريق "ذا فور توبس"، وهى من ١٩٦٤ إلى ١٩٦٧، تقوم على أغنيات "إتش دى إتش"، وكان الثلاثة مسئولين عن معظم المادة التى قدمها "مارثا أند ذا فانديلاس". وفيما يتعلق بوفرة الإنتاج، كان "إتش دى إتش" موجوداً كذلك مع لينون وماكارتنى.

وفى سنة ١٩٦٨، احتل "ذا سوبريمز" المركز الثامن والعشرين فى القوائم القومية بأغنية لـ"إتش دى إتش" بعنوان Forever come today. وكان ذلك "فشلاً" نسبياً، حيث كان أدنى المراكز التى احتلتها أسطوانة منفردة لـ"إتش دى إتش" و"ذا سوبريمز". والواقع أن تلك كانت أسطوانة قديمة، وما فرض طرحها فى الأسواق على جوردى هو

فشل فريقه الأول في الظهور بأية مادة جديدة. وسبب ذلك أن هولاند ودوزيار وهولاند كانوا قد أضربوا عن العمل قبل ذلك بعدة أشهر، مطالبين بمزيد من المال.

وبدا الأمر حالة غير عادية: ذلك أن واحداً من أكثر فرق تأليف الأغاني وفرة في الإنتاج في العالم كان في نزاع مع أصحاب العمل، وكانوا وقتها واحدة من أضخم شركات موسيقى البوب في العالم. وكان جوردى قد أدرك قيمتهم بوضوح عندما وقع معهم عقوداً طويلة الأجل لإنتاج وكتابة الأغنيات في بداية أيام "موتاون". ومثل كثير من قراراته الأخرى، كان هذا القرار هو الآخر يتسم ببعد النظر: إذ كانت قيمتهم بالنسبة لـ"موتاون" في المرحلة الحرجة من ١٩٦٣ حتى ١٩٦٨ لا تقدر.

وحسبما قاله جوردى، فقد قبل بعض المطالب المادية التي تقدم بها إيدى هولاند، الذي تفاوض باسم الثلاثة. إلا أن جوردى رفض أن يقدم له قرضاً شخصياً بدون أرباح، وهو ما يعتقد جوردى أنه أدى إلى الإضراب. الأمر الثاني هو أن جوردى سمع أن كتّاب الأغاني لديه كانوا يتفاوضون على اتفاق مع شركة أسطوانات "كابيتول ريكوردز". وعندما أفزعت جوردى فكرة فقدانهم، رفع ضدهم دعوى لانتهاكهم شروط العقد، مطالباً بتعويض قدره أربعة ملايين دولار، وإن كان مقصده الحقيقي هو إعادتهم للعمل مع "موتاون". ورفع الثلاثة دعوى مضادة مطالبين بتعويض مقداره ٢٢ مليون دولار: وتضمنت اتهاماتهم الغش والتآمر والتلاعب والخداع. وكما يقول جوردى نفسه، فإنهم كانوا "يصورون أنفسهم وكل فناني موتاون على أنهم ضحايا حبسهم واستغلهم ذلك الوحش الذي يغوى الناس" (١٩٩٤: ٢٦٨).

وعندما تركت ماري ويلز "موتاون" سنة ١٩٦٤ وانسلت في هدوء وطواها النسيان، كان من الممكن أن يفسر ما قامت به على أنه عمل أقدمت عليه شابة صعبة المراس أصبحت مشهورة في فترة مبكرة جداً من حياتها. وبعد ذلك تركتها باريت سترونج - التي سجلت أول أسطوانة مفردة لجوردى تحمل اسم شركة "تاملا" بعنوان **Money (That's what I want)** - لتتبعها بريندا هوليداي **(Every little bit hurts)** وكيم ويستون **(It takes two)** وفريق "إيزلي براذرز" وفريق "ذا ميراكلز" وفريق "ذا تمتيشن" وجلاديز نايت وفريق "ذا بيبز" وجيم روفين وإيدى كندركيكس وفريق "ذا فور توبس". وفي وقت لاحق اعترف جوردى بالأسباب التي كانت وراء ترك فنانيه له: "ربما كان العناد هو ما يجعلني لا أدفع لهم ما كان يجعلهم يبقون معي. وربما كانت تلك غلطة" (١٩٩٤: ٣٥٤). ورغم ذلك، لم يكن هناك فنان لا يمكن الاستغناء عنه في رأى جوردى: فهم أولاً وأخيراً منتجات خط تجميعه، وكانت هناك على الدوام المادة الخام الجاهزة للتشغيل.

إلا أن الأمر الذى كان أصعب فى تحمله هو فقدان العاملين على خط الإنتاج هذا. وكان موريس كنج وهارفى فوكوا، من قسم تطوير الفنانين، عاملين أساسيين، وكذلك كان كاتبا الأغانى فاليرى أشفورد ونيكولاس سيمسون. وخلَّف رحيلهم لجوردى أدواراً مهمة كان عليه أن يملأها. وربما كان أكثر خروج من الشركة غرابة هو خروج ميكى ستيفنسون، مشرف الإنتاج ورجل "موتاون" القوى الذى ذهب إلى "مترو جولدوين ماير" بعد رفضهم تملكه بعض أسهم "موتاون". وبينما لم تكن الأحزان الفردية خطيرة فى حد ذاتها، فقد بدت مجتمعة أكبر من أحجامها متفرقة. هل يمكن أن يصل الحال بأول مشارك أمريكى أفريقى كبير فى صناعة الأسطوانات، وناقل الثقافة السوداء إلى العالم، ورمز الرأسمالية السوداء، وتجسيد كل ما هو طيب بشأن أمريكا، إلى أن يكون لديه نقص فى فنانيه؟

من المؤكد أن هولاند وغيره كانوا يعتقدون ذلك، وكانوا على استعداد لأن يحاولوا إثباته فى المحكمة. وتحولت المسألة إلى اتهامات ضد جوردى تدور حول منهجه الخاص بالعقود. وكان أعضاء "إتش دى إتش" على استعداد للاستمرار فى الكتابة لجوردى عندما انتهى عقدهم سنة ١٩٦٧، ولكنهم طالبوا بشروط أفضل. وقد زعموا أن جوردى كان يتمنى أن يستمروا فى الكتابة وبشروط أفضل، ولكن بدون عقد رسمى مكتوب. وانتهت القضية نهاية هادئة بتسوية تمت خارج المحكمة واستمر كتّاب الأغانى فى عملهم. وبينما كانت القضية فى سبيلها إلى الانتهاء، كان جوردى يضع اللمسات الأخيرة لانتقال "موتاون" من مقرها الأصلى فى ديترويت إلى لوس أنجلوس.

وكانت حكمة جوردى الثاقبة قد نبهته مبكراً إلى التغيير. فقد تم فك الارتباط بين ""أطلانطك"" و "ستاكس" وقسمت الموسيقى السوداء إلى قسمين. إذ كان ميسرز جامبل وهف اللذان تناولناهما فى الفصل السابق يتفوقان من الناحية العملية على "موتاون" فيما كانت تفعله أفضل من غيرها: وهو صنع الموسيقى السوداء للبيض. وكان صوت فيلادلفيا مهدئاً للعقل. وكانت موسيقى "سلاى أند فاميلى ستون" مثيرة: فلأنها مكثفة وحزينة، فقد كانت تحكى عن أجزاء من التجربة السوداء التى لم يكن الجمهور المشترى للأسطوانات يريد أن يعرف شيئاً عنها. على الأقل ليس حتى أوائل السبعينيات، عندما أدت حقبة استغلال السود إلى كل أساليب وجهات النظر الجديدة. وكانت تلك الموسيقى التى تحكى عن المخدرات، والأسر الفاشلة، ووحشية الشرطة، وفقر الجيتو، غريبة على "موتاون". (وسوف ننتقل إلى هذا التطور فى الفصل التالى).

وعندما أربك جوردى تغير الأذواق والانفصال بين موظفيه الحاليين والسابقين، كانت محاولته لاستعادة الاستقرار إلى مملكته تتسم بالإقدام والشجاعة. فقد أنتج

فيلماً يتناول حياة بيلى هوليداى، تقوم ببطولته ديانا روس. ولم تكن لدى جوردى أية خبرة في الإنتاج السينمائى، ولكنه قام بتمويل المشروع على أية حال. ولم يكن لدى روس إلا أقل قدر من الخبرة فيما يتصل بالتمثيل؛ كما أنها لم تكن من الناحية الجسمانية تشبه بيلى هوليداى؛ إذ كان هناك المسرحى المثير، بكل ما يميزه من حركات اليدين والنظرات الجانبية، يتناقض مع أسلوب هوليداى، التى كانت تضع غطاء فوق كل شيء. وعرض فيلم **Lady Sings the Blues** سنة ١٩٧٢، ورشح لخمس جوائز أوسكار، رغم آراء النقاد المتضاربة. وجعل الأداء - الذى كان مناسباً بصورة غير متوقعة - روس قاب قوسين أو أدنى من الأوسكار، وإن كانت ليزا مانيللى هى التى فازت به. ولا حاجة إلى القول بأن هذا أحزن جوردى، الذى كان قد اشترى إعلانات فى كل صحف المهنة لتعزيز ترشيح روس.

ويكتب بوجل عن مشكلة الصورة التى تواجه روس - وبالتالى جوردى - بعد تركها لفريق "ذا سوبريمز". فهو يكتب قائلاً: "كان كثيراً ما ينظر إلى روس نفسها على أنها الأخت الأنانية والسطحية والمبالغة فى طموحها التى داست على كل من عداها. وقد عرفت بطريقة فطرية أنها لن تقبل كإلهة ما لم تعد إلى المياه المقدسة، وقبل أن يعاد تعميدها وتولد من جديد" (١٩٨٠: ١٧٦).

ولا بد أن فيلم **Lady Sings the Blues** له مكانته كأكثر الأفلام وعياً بالهوية فى أى وقت كان: فقد دعا المشاهدين إلى المقارنة بين روس وواحدة من مغنيات الماضى السوداوات العظيمات الحاضرات دائماً. فهل كانت ديانا روس تقوم بدور بيلى هوليداى، أم أن ديانا روس كانت تتلمس العظمة التى كانت لهوليداى ولكنها لم تنجح فى ذلك قط؟ إنه لم ينبه الجمهور، بل صدمه. لقد قال للجمهور: "إنكم تشاهدون أعظم مغنية سوداء على الإطلاق!" فهل كانت المقصودة بذلك هى هوليداى أم روس؟

وحيث إن روس لم تكن على استعداد بعد لأن تكون **grande dame**، بينما لا تسمح لها كرامتها بالانزلاق نحو أدوار الـ **grande amoureuse** التى استحوذت على بيكر وداندريج وغيرهما، فقد اختارت أدوارها بعناية، مع المحافظة على عملها كمغنية لها ألبوماتها وحفلاتها الغنائية. ولم ينتج جوردى فيلم روس الكبير التالى **Mahogany** وحسب، بل أخرجه كذلك. وعرض الفيلم سنة ١٩٧٥ حيث تعرض لنقد عنيف. ومرة أخرى كان تمثيل روس أحسن من مناسب، وإن بدا إلى حد كبير وكأنه الجزء الثانى من **Lady Sing the Blues**، وكان الجمهور فى تلك المرة يدرك أن روس هى روس، كما هى. ورغم النقد الرهيب، حقق الفيلم مكاسب مالية لشركة إنتاج جوردى "موتاون برودكشنز"، التى أنشئت فى المقام الأول من أجل روس. وأثناء إنتاج الفيلم، دخلت

علاقة روس بجوردى، التى كانت ممتازة حتى ذلك الوقت، فى منعطف عندما تشاجرا وتركت موقع التصوير.

وكان الأسوأ هو ما حدث بعد ذلك: فقد ثبت خطأ حكم جوردى بالسماح لروس بأن تقوم بدور البطولة فى فيلم The Wiz، وهو نسخة من فيلم The Wizard of Oz مع ممثلين كلهم من السود. فبعد قيامها بدورين يتساوقان تمام التساوق مع صورتها كشخصية متحضرة، حاولت روس - التى كانت فى الرابعة والثلاثين من عمرها عند عرض الفيلم سنة ١٩٧٨ - أن تعيد دور دوروثى الذى قامت به جودى جارلاند، وهى تلميذة ساذجة ساقتها المقادير إلى بلاد أوز. وبدت روس بدون رموشها الكبيرة الشبيهة بأرجل العنكبوت وخصلات شعرها التى أعدها مصفف الشعر بلا أى مسحة من الجمال. وفشل الفيلم فشلاً ذريعاً.

أعطت روس ظهرها لأى حرج وتابعت حياتها كمغنية. وفى سنة ١٩٨٠ كان ألبومها Diana أكثر ألبوماتها مبيعاً. وعندما تركت جوردى، لم يكن ذلك لأسباب كتلك التى تركه من أجلها الآخرون. ففى كتابها Secrets of a Sparrow، تقول روس: "لم أشعر قط أننى خدعت" (١٩٩٣: ٢٠٤). ولكن رغبة جوردى الشديدة فى التحكم فى كل جوانب حياتها العملية هو ما وجدته "غير محتمل". ومع ذلك فقد أعطى وكيلها جوردى الخيار الأول فى عرض قيمته ٢٠ مليون دولار قدمته لها شركة "آر سى إيه". ولم يتمكن جوردى من ذلك وتركته روس بعد إحدى وعشرين سنة. وكانت الوحيدة من فنانات "موتاون" التى لم تتداع حياتها العملية بعد الستينيات الذهبية. وواقع الأمر أنها سارت فى اتجاهات جديدة. فقد أنشأت روس سلسلة من الشركات الخاصة بها، وكأنها استوعبت تجربة جوردى. وهذه الشركات هى "أنياد فيلمز" و"روس ريكوردز" و"روس تاون" و"روس ببليشنج" و "آر تى سى ماناجمنت".

أما عضو فريق "ذا سوبريمز" الأخرى مارى ويلسون فقد عانت من بعض الصعوبات: إذ وجهت لجوردى ضربة مدمرة أخرى قبيل أن ترفع دعوى ضد صاحب العمل سنة ١٩٧٧، حيث ادعت أنه استغل كونها قاصراً لتحقيق مكاسب مادية من ورائها عندما وقعت عقداً مع "موتاون". وتم تناول كل شكل من أشكال المخالفات فى القضية، حيث زعمت ويلسون أنها لم تكن تتلقى إلا ما بين ٢٠٠ و٣٠٠ دولار أسبوعياً، فى حين كان فريق "ذا سوبريمز " يحقق للشركة الملايين. وأعطت التسوية لويلسون نصف حقوق اسم "ذا سوبريمز". وكان ذلك نصراً صغيراً ولكن له أهميته، حيث إنه سمح لويلسون بالمشاركة فى جولات مجموعة أعيد تشكيلها باسم "ذا سوبريمز"، وإن كانت تلك الوحدة بطبيعة الحال قوة تجارية مستهلكة، وكانت عروضها تحقق جزءاً فقط

مما كانت تحققه برئاسة روس. ولكن "موتاون" استعادت حقوق استغلال الاسم وتحركت قضية ويلسون ببطء حتى ١٩٩٠، حين اضطرت، تحت وطأة الحاجة إلى المال وضعف الأمل في أن تعود حياتها العملية إلى ما كانت عليه، إلى التوصل إلى اتفاق مع جوردى وتنازلت عن حقوقها فى الاسم إلى الأبد.

وفى الوقت الذى تركت فيه روس "موتاون"، كان قسم الموسيقى بالشركة به من الموسيقيين ما يكفى لبقائها منافسة فى الصناعة، وإن اضطر جوردى إلى التهاون فى بعض مبادئه الأولى. فعلى سبيل المثال، أبرم ستيفى وندر سنة ١٩٧٦ اتفاقاً كان يبدو ضرباً من المستحيل قبل ذلك بعشر أو حتى خمس سنوات. فقد كان - حسبما قاله جوردى نفسه - "غير مسبوق": إذ كانت قيمته ٢٠ مليون دولار ونسبة مقدارها ٢٠ بالمائة من حق الأداء العلنى. وتضمنت صفحات العقد الشهير المائة والعشرين بنداً ينص على أنه فى حالة أن يقرر جوردى بيع "موتاون"، لا بد أن يوافق وندر على المشترى. وليس ذلك وحسب، بل كان بإمكان وندر أن يتمتع بقدر من السيطرة على مادته يزيد عما لأى فنان آخر فى تاريخ الشركة، وما لأى فنان أسود من قبله. وكان ذلك كله يتعارض تعارضاً تاماً مع فلسفة جوردى وكانت ثماره حلوة ومرة.

وكان وندر قد أنتج بالفعل أربعة ألبومات غاية فى الجودة فى أوائل السبعينيات: وهى **Music of My Mind** و **Talking Book** و **Innervisions** و**Fulfillingness' First Finale**؛ وكانت أول أسطوانة له بعد العقد من نفس الطبقة، وكانت ألبوماً مزدوجاً اسمه **Songs in the Key of Life**. وكان وندر يعيش أكثر فترات حياته خصوبة وموهبة، وكانت "موتاون" تحقق أرباح ذلك على المستوى التجارى. إلا أن العقد كان يعطى لوندر حرية التسجيل فى الوقت الذى يحدده، لا أن تأخذ مادته دورها فى الترتيب. وقد استغرق ثلاث سنوات ليكمل مشروعه التالى، وهو ألبوم مزدوج آخر باسم **Journey Through the Secret Life of Plants**. وكان ذلك الألبوم فشلاً تجارياً هائلاً، حيث بيع من الأسطوانة ١٠٠ ألف نسخة، مقابل الملايين العديدة المتوقعة. ولكنها مع ذلك احتلت المركز الثامن فى القوائم البريطانية.

وفى سنة ١٩٧٥، رفع جوردى دعوى ضد فريق "جاكسون فايف" و"سى بى إس" بسبب مخالفة العقد. ورفع الفريق دعوى مضادة سأل فيها أعضاء الفريق سؤالاً بات مألوفاً الآن، وهو "أين ذهبت أموالنا؟" وكسب جوردى مبلغاً صغيراً مقداره ١٠٠ ألف دولار. ولكن الشىء المؤلم هو أنه خسر مغنياً أصبح فيما بعد أكثر الفنانين مبيعاً وأهم فنان فى أواخر القرن العشرين.

وفى تلك الأثناء بات معروفاً أن مارفن جاى كان يبتعد شيئاً فشيئاً عن جوردى

منذ عدة سنوات. وكان تعاطيه الدائم للمخدرات وزواجه الملىء بالخلافات من أخت جوردى أنَّا قد أفسدا علاقته بـ"موتاون". وتوسط جوردى فى التوصل إلى تسوية طلاق عندما قدم عرضاً لجاى، وهو أن يسجل له ألبوماً دون أن يتحمل هو أية مسئولية. وكان جوردى هو الذى سيحصل على كل حقوق الأداء العلنى ويسدد منها حقوق أخته. ورفض جاى الاتفاق على أساس أنه قد يكسب الملايين، وفى هذه الحالة لن يرى شيئاً. ومن ناحية أخرى، سوف يحصل جوردى على كل شىء، حيث يعطى لأخته ما لها ويحتفظ لنفسه بالباقى.

وفى سنة ١٩٧٨ قيل إن ديون جاى بلغت ٧ ملايين دولار. فبعد سنتين من تسديد النفقة لزوجتين سابقتين ومطالبة مصلحة الضرائب بمستحقاتها، أمرت المحكمة جاى بعمل ألبوم كوسيلة لإيجاد المال اللازم لتسديد ديونه. وكانت أنَّا ستحصل على ٣٠٥ آلاف دولار من حقوق الأداء العلنى المقدمة و٢٩٥ ألفاً من أرباح الألبوم. وسجل جاى على مضض ألبوم **Here, My Dear** الذى طرحته "موتاون" فى الأسواق سنة ١٩٧٨ ويعترف به حالياً على أنه أكثر أعماله شخصية وتأملاً لذاته، وأنه تطهير لمشاعره الخاصة بالزمن. ولكن المقالات النقدية الضعيفة عجلت بهروب جاى الذى أمضى وقته وحيداً فى هاواى وإنجلترا وبلجيكا.

وقضت "موتاون" ثلاث سنوات بدون ألبوم ستوديو لجاى، ثم طرحت ألبوماً اعتبره جاى تجميعاً عشوائياً غير مكتمل ولا يبعث على الرضا باسم **In Our Lifetime**. وفى الشهور السابقة لطرح الألبوم سنة ١٩٨١، كان لاركن أرنولد رئيس الموسيقى السوداء فى "سى بى إس" والمسئول عن "ذا جاكسونز"، وهى التسمية الجديدة للفريق بعد تركهم لـ"موتاون"، قد اتصل بجاى. وكان معروفاً عنه أنه أمريكى أفريقى براجماتى يبحث عما هو أفضل ويسلمه لشركته. وقد رأى فى جاى فناناً عظيماً فى منتصف الأربعينيات من عمره ولكنه مضطرب، ويمكن أن ينهار تماماً أو يعيد بناء نفسه. وبعد أن مدح أرنولد جاى بوصفه له بأنه "بيرى جوردى الجديد"، عرض عليه تسديد ديونه وشراء ما تبقى من عقده مع "موتاون".

وبيع من أول ألبوم لجاى مع "سى بى إس" وهو **Midnight Love** ما يزيد على مليونى نسخة، وبيع من أغنية مفردة أخذت منه، وهى **sexual healing**، مليون نسخة، ولا تزال تحقق مبيعات (فقد حظيت مبيعاتها بقوة دفع جديدة عندما استخدمت فى إعلان للسيارات فى التليفزيون البريطانى سنة ١٩٩٤). ولا بد أن هذا كان مبعث ضيق شديد لجوردى. ولكنه ليس بحجم الضيق الذى شعر به عندما طرح **Thriller** سنة ١٩٨٢ وبيع منه ٣٥ مليون نسخة. ومن المؤكد أنه شعر بمثل ما شعر به روبى روبنسون

عندما ترك جلاديز نايت وأوتيس ريدنج وآخرين يفلتون من بين أصابعه. ولكن انتعاش جاى كان قصيراً جداً. ففى ١ أبريل ١٩٨٤، وهو عيد ميلاده الخامس والأربعون، قتله أبوه.

وعندما انفض نجوم جوردى من حوله، اتجهت أنظاره إلى فريق "ذا كومودورز" وخاصة المغنى الأول فيه ليونيل ريتشى؛ وبعد بداية بطيئة، سجل الفريق سلسلة من الأسطوانات الناجحة تجارياً فى أواخر السبعينيات.

وفى مايو ١٩٨٣، وقد تناقصت صفوفه إلى حد كبير، عقد جوردى اتفاقاً مع "إم سى إيه"، التى لم تكن قد أبدت حتى ذلك الوقت أى اهتمام بالموسيقى السوداء. وفرض ذلك القرار على جوردى قدراً كبيراً من المشاكل الخاصة بجعل الناس يدفعون ما عليهم: فقد كان الموزعون مبعثرين فى أنحاء البلاد وكان كل منهم يدفع لـ"موتاون" بمعدلات مختلفة من البطء. وكان جوردى قد قاوم تسليم نفسه لشبكة واحدة بعينها، بسبب ما يتضمنه ذلك من فقدان للاستقلال. وكانت ميزة ذلك، كما يقول هو، أنه "يمكننا الآن البحث عن شركة واحدة من أجل شيك واحد، وهو ما كنا نعرف أننا سنجده فى الحال" (١٩٩٤: ٣٨٣). وكان جوردى قد فكر قبل ذاك فى حل مختلف للمشكلة المالية. ففى سنة ١٩٨٣ كان بحاجة إلى توقيع وندر على اتفاق لبيع شركة "جوبيت" للنشر. إلا أن وندر الذى ذكره بالبند الذى ضمنه عقد ١٩٧٦ رفض البيع. وعرض جوردى البيع بدون موسيقى وندر، ولم تتم الصفقة. وكان علاج "إم سى إيه" أقل ضرراً، غير أنه لم يحل المشكلة حلاً كاملاً.

وبتولى "إم سى إيه" التوزيع، تلقت "موتاون" انتعاشة فورية. وبيع من ألبوم ريتشى **Can't Slow Down**، الذى غنى فيه بمفرده، أكثر من عشرة ملايين نسخة. وازدادت قوة الدفع باتفاقيات "موتاون برودكشن" لعمل سلسلة من التسجيلات الخاصة للتليفزيون، وإن كانت تلك فى واقع الأمر أدوات مكلفة. وكانت مبيعات الأسطوانات هى التى تهم أكثر، وكانت السوق فى سبيلها إلى التغير. وإذا نحينا الأذواق جانباً، فقد اتخذ التسويق شكلاً جديداً مع ظهور الأغانى المصورة والوسيلة الرئيسية لها، وهى "إم تى فى". ولم يكن جاى لاسكر رئيس شرطة الأسطوانات فى "موتاون" يؤمن بالأغانى المصورة، حسبما قاله جوردى: "كان من المدرسة القديمة، ولم يكن يؤمن بإنفاق دولار واحد ما لم يكن يرى دولارين يدخلان" (١٩٩٤: ٣٨٩). ولم تكن تلك هى فلسفة أواخر الثمانينيات، حيث كان الترويج هو كل شيء وكانت الأسطوانات إما أن تصنع أو تكسر حسب قرار أحد مديرى "إم تى فى".

وما زاد من مشاكل جوردى هو صراع المصالح المحتمل الذى أثاره اتفاق "إم

سى إيه": فقد كانت الشركة الكبرى توزع منتجاتها وكذلك منتجات "موتاون". وكان لاسكر مضطراً للدخول فى قتال مع السمكة الكبيرة، حتى على الأشياء الصغيرة مثل الموضع داخل محال الأسطوانات. وحسم جوردى خياراته: الخروج للفضاء العام؛ الاندماج مع شركة أخرى؛ بيع أصوله الشخصية وإلقاؤها فى "موتاون"؛ عمل مزاد على تسجيلاته الأصلية فى قاعة "سوذبيز" للمزادات. وفى سنة ١٩٨٦ قرر بيع "موتاون". وكما حدث من قبل، كان عليه أن يحصل على موافقة ستيفى وندر. وفى هذه المرة كان الموقف ينذر بعواقب وخيمة مما جعل وندر يوافق. وانهار الاتفاق قبل نهاية السنة.

فصل جوردى لاسكر وجاء بآل بيل، الذى كان يعمل فى "ستاكس"، ورقى بعض موظفيه صغار السن. كما أنه خفض الرواتب وضغط حجم العمالة فى الشركة. إلا أن المنتجات لم تتحرك من على الأرفف. وبحلول منتصف ١٩٨٨، أعاد جوردى فتح المحادثات مع "إم سى إيه". وكانت شركة "فيرجن ريكوردز" هى الأخرى راغبة فى الحصول على "موتاون"، إلا أن "إم سى إيه" - بمشاركة مجموعة استثمار أموال تسمى "بوسطن فنشرز" - أبرمت الصفقة بمبلغ ٦١ مليون دولار. وشملت الصفقة اسم "موتاون" والأشرطة الأصلية وعقود الفنانين. واحتفظ جوردى بشركة "موتاون برودكشنز" و"ستون دياموند ميوزيك ببليشنج" ومصدر قوته "جوبيت ميوزيك"، وكانت تقدر فى ذلك الوقت بـ٢٠٠ مليون دولار. وأنشأ جوردى شركة جديدة، هى "جوردى برودكشنز"، لكى تؤوى هذه الكيانات الباقية.

وتزامن رحيل جوردى مع نهاية المستهلك المركب وبداية سوق مقسمة إلى قطع صغيرة، كل منها له قيمه وأذواقه وأفضلياته الخاصة به. وفى التسعينيات جاء جنس الراب، وخاصة راب أفراد العصابات، ليكون نموذجاً للثقافة السوداء، سواء أصح هذا أم كان خطأ. ودخلت "موتاون" بقلق فى صراع مع الثورة الهادئة. وفى سنة ١٩٩٥ حاولت توطيد صلاتها بالأسواق الجديدة عن طريق تعيين أندريه هاريل مديراً تنفيذياً لها. وكان هاريل يرأس شركة "أبتاون ريكوردز" المملوكة لـ"إم سى إيه"، وهى شركة صغيرة ولكنها ناجحة ومتخصصة فى الراب والسوينج بيت وأشكال التسعينيات من السول. وسوف نعود للراب وهاريل فى الفصلين الحادى عشر والثانى عشر.

●●●

حيت صرخات "بع!" المتوقعة قرار جوردى. فحتى سنة ١٩٨٨ كانت "موتاون" شركة الموسيقى الوحيدة المملوكة للسود التى أفلتت من الشركات الكبرى. فقد اكتسحت "سى بى إس"، من خلال الشركتين التابعتين لها وهما "كولومبيا" وإيبيك" (التى وقع معها مايكل جاكسون عقداً)، و"دابليو إى إيه" و"بوليجرام" و"آر سى إيه" و"إم

سى إيه" و"كابيتول-أى إم إى" معظم شركات الموسيقى السوداء الأخرى. لقد حافظ جوردى على استقلاله طوال ثلاثة عقود تقريباً؛ وهو نموذج للبرجوازية السوداء، ودليل حى على أن السود عندما يحركهم الطموح والموهبة يمكن أن يبلغوا القمة. ولكنه فى نهاية الأمر خضع لنفوذ البيض. وبعد خمس سنوات من البيع، اشترت "بوليجرام" "موتاون" بمبلغ ٣٠١ مليون دولار، مما يشير إلى أن جوردى ربما أبخس شركته قيمتها. وكم كانت سعادة منتقدى جوردى: فقد باع شيئاً تزيد قيمته على الـ٦١ مليون دولار بكثير. وقال هؤلاء: كانت تلك واحدة من أهم مناطق نفوذ الثقافة السوداء؛ قد لايزال السود يشغلونها، ولكنها لم تعد مملوكة لهم.

وعندما نظر جوردى إلى الأمر نظرة مختلفة، احتفظ بشركة النشر المربحة، وتخلص من شركة الأسطوانات التى كانت موسيقاها صالحة للستينيات ولكنها غريبة عن العصر فى الثمانينيات، وخرج بـ٦١ مليون دولار. ولا يمكن أن نخطئ المعنى التجارى لهذا. ومن غير أن نتمنى التقليل من ضخامة منجزات جوردى، فقد كان للبيع - شأنه كل ما اتخذه من خطوات - دوافع أقل قيمة من الحفاظ على الاستقلال الثقافى. وهنا نجد ما يغرينا بطرح السؤال التالى: هل كان أى مستثمر أبيض سيتصرف بطريقة مختلفة؟

وكانت إحدى خطوات جوردى الاستراتيجية هى إدخال البيض ضمن فريق إدارته. ولم تكن تلك خطوة يقصد بها تهدئة فنانيه وموظفيه، الذين كانوا ينظرون إليه على أنه أكثر من مجرد رئيس. وبحلول سنة ١٩٧٠، عندما كانت ديانا روس فى بداية حياتها العملية الجديدة وكان أعضاء فريق "جاكسون فايف" فى مستهل مشوارهم، كان أربعة من نواب رئيس "موتاون" من البيض. وفى الوقت الذى خصص فيه المزيد والمزيد من الوقت لجعل روس نجمة مكتملة، عين المزيد من المسئولين التنفيذيين لمناصب الإدارة العليا ،فى موتاون، حتى أنه بحلول سنة ١٩٧٧ مع بلوغ روس أوجها، كان البيض يتولون أربعة مناصب من المناصب الخمسة صاحبة السلطة الحقيقية فى موتاون. ولأن أشخاصاً مثل بارنى ايلز وهارى بوك وتوم نونان وجورج شيفر ورالف زيلتزر كانت لهم تلك السيطرة، وكان جوردى يفضل التركيز على روس، كانت "موتاون" فى أوج نجاحها شركة بيضاء فى واقع الأمر، حيث كان مايكل روشكايند وهارولد وسيدنى نوفاك يتولون مناصب تلى مناصب ايلز وشركاه. وقالت مارى ويلسون فى وقت لاحق: "إنى مندهشة أننا نحن الفنانين لم نعالج تلك الأمور فى أواخر الستينيات والسبعينيات... فما أن انتقلنا إلى لوس أنجلوس حتى باتت موتاون يديرها البيض" (١٩٩٠: ٢٢٩). بل إن جوردى تخلى عن وكالة الفنانين الخاصة بروث بوين (وقد

تناولناها فى الفصل السابق) لمصلحة هيئة ويليام موريس الأكبر حجماً لإدارة أعمال فقراته الكبيرة، مثل "ذا سوبريمز" و"ذا تمتيشنز" وستيفى وندر.

وليس هذا بالأمر غير العادى بحال من الأحوال. بل الواقع أنه ربما يكون ظاهرة عامة. فقد أظهر البحث الذى قمت به فى أواخر الثمانينيات أنه ما إن يؤسس كثيرون من أصحاب الأعمال التجارية الناجحة السود شركاتهم حتى يرقوا البيض إلى المناصب الإدارية العليا، أو يأتوا بهم من الخارج ليشغلوا تلك المناصب لأسباب مختلفة، جميعها يشى بالاعتراف بأنه لكى تزدهر أعمالك فإنك بحاجة إلى أمرين: أن تعمل فى سوق يسيطر عليها البيض من الناحية العددية؛ وأن تتعامل بفاعلية مع شركات أخرى ربما يملكها البيض، الذين قد يكون بعضهم من العنصرية بحيث لا يرغبون فى الدخول فى أعمال تجارية مع شخص أسود (كاشمور، ١٩٩٢). ويشير كل شىء فى سلوك جوردى إلى أنه كان يعى ذلك وعياً تاماً. وربما ينظر إلى مشروعه بالكامل على أنه شاهد على هذا الوعى. وعملية تعيين البيض فى المناصب الكبرى على حساب السود المؤهلين تأهيلاً جيداً هى حالة من "العنصرية من جانب السود".

إن التوقيت الموفق لاتخاذ قرار إبعاد روس عن فريق "ذا سوبريمز" ووضعها على طريق منفرد خاص بها، وبعد نظره عندما اكتتب بمبلغ مليونى دولار فى فيلمها الأول (عندما كانت شركة "بارامونت" غير متحمسة للمشروع) وأعاد تشكيل طفلة من أطفال الجيتو تعانى من سوء التغذية ليجعل منها مغنية أولى لامعة لا لون لها، ليقوى الرأى القائل بأن جوردى كان يعرف سوقه وكانت لديه خطة لكيفية دخولها. وبينما أبطل معاصروه فى "أطلانطك"، وكذلك فى "تشس" إلى حد ما، محاولات فنانيهم محاكاة الفنانين البيض، عكس جوردى الأمر فى كثير من الحالات. وما جاى إلا مثال من أوضح الأمثلة.

وقال جاى لكاتب سيرته: "كان الجميع يريدون أن يبيعوا للبيض، لأن البيض كان لديهم أغلب المال." وأضاف أنه فى "موتاون" "كان موقفنا هو: أعطنا شيئاً" (ريتس، ١٩٩١: ٧٣). وكانت صورة جاى متماثلة مع صورة جوردى. فقد كان المغنى، كما يصفه ديفيد ريتس فى سيرته، روحاً منقسمة، وهو مغنٍ كان من بين من تأثر بهم فى الأساس بيلى هوليداى وراى تشارلز، ولكنه كان يطمح إلى أن يكون فرانك سيناترا آخر. وقد وجد فى جوردى الحليف. ولأنه كانت لديه رغبة قوية فى النجاح فى الأسواق البيضاء، فقد وضعه جوردى أكثر عدد ممكن من المرات على التليفزيون القومى، حيث كان حريصاً على تقديمه وهو فى أتم صحة" وبمصاحبة فريق موسيقى كبير إن أمكن. وكما يلاحظ ريتس، فإن جاى "فعل كل ما يمكنه لكسب جمهور الطبقة الوسطى فى

التيار العام، حيث غنى القصائد الغنائية التى كان يعتقد أن محبى الموسيقى البيض يرغبون فى سماعها" (١٩٩١: ١٠٧). وربما لم يكن جاى يشعر براحة وهو يقوم بذلك، ولكنه استمر مع ألعاب جوردى، حيث كان يغنى فى أندية العشاء مرتديا السموكنج والبابيون.

وكانت خلافاته الكبيرة فى "موتاون" مع المنتج نورمان وايتفيلد، الذى كان مسئولاً عن صوت فريق "ذا تمتيشنز" المميز. وكلف وايتفيلد بتولى أمر جاى سنة ١٩٦٨ وكاد الاثنان أن يتعاركا. ويقول جاى: " كان يجعلنى أغنى من طبقات غير تلك التى كنت أغنى منها. جعلنى أصل إلى طبقات أدت إلى تضخم عروق رقبتى" (ورد فى ريتس، ١٩٩١: ١٢٤). إلا أن جوردى كان يعلم ماذا يفعل: وكانت ثمرة صراعهما الأسطوانة الأولى التى احتلت المركز الأول **I heard it through the grapevine**، وبعد ذلك ألبوم **MPG** الذى كان بمثابة إعلان عن دخوله سوق التيار العام. واعترف جاى فى قمة نجاحه بأنه يشعر وكأنه "عروسة ماريونيت يحركها بيرى". ومع ذلك فقد أبدى قليلاً من المقاومة، حيث سجل فى مرة من المرات إعلاناً أذيع من إحدى محطات الإذاعة فى ديترويت. (وحصل فريق "ذا سوبريمز" على مكافأة استغلال اسمه تجارياً؛ حيث سمحن بإطلاقه على رغيف خبز هو **Supremes White Bread** وإظهار تحت إبطهم فى إعلان تليفزيونى عن مزيل رائحة العرق "آريد".

وفى علاقة جوردى مع جاى، ومع روس بقدر أكبر، نجد أن ما كتب عن العمليات الأساسية فى صناعة الثقافة السوداء قليل. فقد كان جوردى رجلاً أسود تحدوه رؤية نجاح فى أمريكا الرأسمالية، وكان يحقق أرباحاً من الفنانين السود - ومن استغلالهم، طبقاً لما ذكره كثيرون - ولكن ليس فقط من خلال تنظيم حفلات لهم: وإنما عن طريق تسليعهم بطريقة تجعلهم قابلين للاستيعاب من قبل البيض. وحيث إن منتجات جوردى كانت تشكل تماماً حسب طلبات السوق البيضاء، فغالباً ما كانت تدفع لها أجور جيدة وكانت متواطئة عن طيب خاطر مع أفعاله. وحتى جاى، الذى أدى استهتاره المتأخر فى حياته العملية إلى إبعاده عن تأثيرات جوردى، رغم احتجاجاته، كان مطيعاً بابتهاج حتى وإن "شعرت فى بعض الأحيان أننى أشبه بزنوج الماضى، الذين كانوا يضربون الأرض بأقدامهم ويلفون ويدورون من أجل البيض" (ورد فى ريتس، ١٩٩١: ١٠٦).

وينطوى تحويل الفنانين السود إلى فنانين لا لون لهم (بدلاً من تلك الأنماط المقولبة التى سبق مناقشتها) على ما يشبه جراحة ثقب الباب. ويمكن للمرء أن يتخيل جوردى واقفاً فوق مريضه، وأصابعه تدخل المسابير فى الجسم بحرص، بينما عيناه مثبتتان على واحدة من تلك الشاشات التى تعودنا جميعاً على رؤيتها فى قسم

الطوارئ. أما يداه فعلى شيء، وعيناه على شيء غيره؛ ومع ذلك بينهما تنسيق. كانت عينا جوردى المراقبة للفريسة على السوق بينما يداه تمسك الفنان بقوة. ولأن جوردى كان دقيقاً فى كل ما يقوم به، فقد كان يشرف على كل خطوة رقص، وكل حركة يد، وكل طبقة صوت، فى مسعى منه لمعايرة منتجاته بحيث تتفق مع احتياجات سوق التيار العام. وكانت كل خطوة يخطوها متأثرة بعاطفة التباين، وهى تلك الصفة الموجودة فى الثقافة البيضاء التى تثير الفكر والشعور الخاصين بالتراتب العنصرى. لقد خدم جوردى الثقافة السوداء من أجل البيض. وكان أمامه القليل من الخيارات الأخرى، إذ كان لا بد أن يظل مخلصاً لرؤاه الخاصة بشركة يملكها سود ولا يمكنها عكس الصور وحسب، بل إنتاجها كذلك. ولم تنتج "مزرعة موتاون الخاصة بجوردى" كما سماها موراى، سلسلة من الصور العنصرية التى تحظى بالاحترام لقدمها (١٩٨٩: ٩٥). وكانت روس على وجه الخصوص حدثاً فريداً من نوعه، وإن عكست بداياتها المصطنعة بطبيعة الحال حرص جوردى بنفس الدقة التى عكست بها آمال البيض.

وانتقاد نجوم "موتاون" على أنهم عرائس ماريونيت قد لا يكون انتقاداً بالمرة، بل نوع من الثناء. فقد فهم جوردى البيض، كما سبق أن قلت. ومع أنه ربما كان مقامراً شهيراً فى جوانب كثيرة من حياته، إلا أنه عند البحث يترك القليل جداً من الأمور للمصادفة. ولكن ما الذى تريده سوق يهيمن عليها البيض من السود؟ ربما لا تريد بشراً مضمونين، وإنما عرائس ماريونيت مؤدية، متناسقة، تتحرك بانسياب، بل ومنسجمة فى حركاتها الرياضية، ويرتبط إيقاع حركاتها بالموسيقى. وليس هناك ما يدل على أى فكر أو خيال يساهم فى العمل التلقائى: لقد كان هؤلاء مؤدين مبرمجين. كان أمراً مدهشاً أن تشاهدهم وتسمعهم، ولكنهم ليسوا بشراً إلى حد ما. قليلون من فنانى "موتاون" هم الذين صنعوا شخصياتهم، ولم يكن ذلك فى السنوات الأولى بطبيعة الحال. وربما تكون قدرة جوردى على معرفة العقل الأبيض هى التى جعلته ينزع الصفات البشرية عن فنانيه؛ حيث جعلهم مجرد مكونات فى وحدة ونادراً ما ترك واحداً منهم يصنع شخصية لنفسه. ومن غير اللائق القول إن ذلك كان لمصلحة البيض: فقد كان جوردى من المهارة بحيث لا يقع فى مصيدة العروض المسترنجة. ذلك أنه كان يلعب لعبة أكبر بكثير، كان فيها يعطى القليل ليأخذ الكثير.

ولكن لعبته كانت نوعاً من الكشف: فقد أظهرت قوة الصور البيضاء فى التأثير على الطرق أو الأنماط التى يشكل بها السود ثقافة هى ثقافتهم فى الأصل. وكان جوردى قد أدرك أهمية الجنس race فى وقت مبكر من حياته العملية؛ وقد أشرنا إلى ذلك فى مستهل هذا الفصل. وكان إما أن يهزمه، أو أن يتحايل هو عليه: وبالطبع لم

يهزمه. وربما ذكرته مشروعاته التجارية التى أخفقت، وتراث المستثمرين السود الضئيل ولكنه مهم، أن منتجات الصناعات التى لا يديرها أو يملكها البيض كانت تحظى بتقدير أقل، وهو ما يوحى كذلك بالتراتب العنصرى بطبيعة الحال. ولكى يكون استثناء لهذا، كان عليه أن يعمل داخل الأطر التى وضعها البيض. والواقع أنه لم يضغط عليها كثيراً: وكان نجاحه مع روس توافقاً بين الزمان والموضوع أكثر منه ممارسة لتحطيم التقاليد. ومرة أخرى قد نقول إن "موتاون" نفسها، وكذلك السول وصوت فيلى وحقبة استغلال السود، كانت توافقات. ولكن دعونى أنهى هذا الفصل بتعليق أخير بشأن الرجل الذى كان وراء "موتاون".

كان من الممكن أن يدفع جوردى المزيد من المال لفنانيه؛ فكثير منهم تركوه ورفعوا دعاوى قضائية ليتخلصوا من فكرة أنه شحيح معهم؛ ويقول المنتج كلارينس بول، الذى عمل بالقرب من جوردى: "كل إنسان فى موتاون على وجه التقريب سرق" (ورد فى ريتس، ١٩٩١: ٦١). وكان من الممكن أن يكون أقل صرامة فى منهجه الخاص بإدارة أعماله. وكان من الممكن أن يحد من تركيز كامل اهتمامه على روس ويوزع اهتمامه بالتساوى على فنانيه. كان من الممكن أن يكون أقل غلظة بشأن الفنانين الذين لم تكن لهم قيمة سوقية كبيرة (قارن معاملة اثنين من الفنانين يصعب التعامل معهما، وهما بالارد التى اضطهدت ووندر الذى حصل على عقد قيمته ١٣ مليون دولار). كان من الممكن أن يفعل جوردى كل هذه الأشياء وكثيراً غيرها؛ ولكن هل كان سيرأس صناعة كان اسمها يدوى كالرعد؟ ربما تبدو هذه إخفاقات؛ إلا أنها قد تكون كذلك أسباب نجاحه حيثما فشل غيره. وإذا كان هناك عيب فى جوردى، فهو ليس فى دعمه لأسس النجاح، وإنما فى بيان أن الحصول عليه يتطلب قدراً من الاستيعاب يعافه الكثيرون.

الفصل الثامن

الرفض.. والاتباع

فى بعض الأحيان تبدو أحداث بعينها وكأن بها دوامة من القوى الاجتماعية المتصارعة المحيطة بها. وفى بعض الأحيان تدفع أزمة من الأزمات مجموعة ما إلى تذكير الأخرى بأن التاريخ قد سار سيره. وفى أحيان أخرى قد يبدو موضوع ما وكأنه يجسد حقبة من الحقب. وعندما أفاقت أمريكا من غفوتها أثناء شعورها بالرضا عن نفسها فى أعقاب الحرب، تفجرت الستينيات بمطالب خاصة بحقوق الإنسان. ولما لبيت تلك المطالب ـ على الأقل من الناحية القانونية ـ كانت البلاد توشك أن تدخل العقدين الأخيرين من الألفية وهى بحاجة إلى معبود يتجاوز التقسيمات اللونية. وكان المعبود قادراً على القيام بذلك، لكونه أمريكياً أفريقياً يكاد يكون أسود، وفى النهاية كاد يكون بشرياً.

●●●

تعرض التقليد الأمريكى الخاص بجعل الفنانين السود والبيض على مستويين مختلفين من مستويات التراتب العنصرى للخطر فترة من الزمن. ففى أغسطس ١٩٦٨ عقد "الاتحاد القومى لمذيعى التليفزيون والإذاعة" مؤتمره السنوى الثالث عشر فى ميامى بولاية فلوريدا. وبدأت المنظمة التى تعرف باسمها المختصر "ناترا" حياتها سنة ١٩٥٥ باعتبارها الاتحاد القومى لمذيعى الإذاعة، وكانت تضم ٤٠٠ مشغل أسطوانات أسود من محطات جنوبية صغيرة. وفى الستينيات تحولت المنظمة من اتحاد مهنى إلى تجمع سياسى أكثر انفتاحاً. وكانت علاقة القوة الأساسية التى تربط "ناترا" هى الملكية البيضاء والعمالة السوداء: حيث كان البيض يمتلكون محطات الإذاعة وشركات الأسطوانات، وكان السود يعملون مشغلى أسطوانات ويسجلون الأسطوانات. وكان تقسيم وسائل الإنتاج واضحاً بهذه الصورة.

ولكن الأنشطة الاجتماعية التى اشتهرت بها اجتماعات "ناترا" كانت لا تزال تجتذب مصورى الصحف من أنحاء البلاد. وعادة ما كانت "موتاون" و"ستاكس" تقيمان أكبر الحفلات الصحفية. وكانت "موتاون" تتمتع بحظ طيب مع اثنين من الألبومات

الأكثر مبيعاً، هما ألبوم فريق "ذا سوبريمز" Love Child وألبوم فريق "ذا تمتيشنز" Cloud Nine. ورغم تأثر "ستاكس أند "أطلانطك"" بوفاة أوتيس ريدنج، فقد كان لا يزال لديها أسطول من الفنانين الجيدين وكانت تتميز بالنشاط والقوة، مثلما كانت في واقع الأمر كل شركة أسطوانات على قوائمها فنانون سود. وكان ذلك وقتاً لم يكن بإمكان الموسيقى السوداء أن تسيء فيه لأحد، بينما كان السود يساء إليهم فيه.

وأدرك الأمين التنفيذي لـ"ناترا" ديل شيلدز روح مؤتمر ميامي، عندما خطب في جموع الحاضرين قائلاً: "إننا لا نتسول شيئاً من شركات الأسطوانات، ولكنها ستضطر لأن تجعلنا جزءاً منها إن هي أرادت أن تبقى في العمل" (ورد في جورالنك، ١٩٨٦: ٣٩٢). وكان ذلك تلميحاً لافتاً للاهتمام ويدين بالكثير لقوة الدفع المتجمعة التي ولدتها الحركة المعروفة بـ"القوة السوداء".

وكان في مقدمة من حضروا هذا المؤتمر جيري ويكسلر، مدير "أطلانطك" الذي كان مقرراً أن يتسلم جائزة لمساهماته هو وأحمد أردغان منذ الخمسينيات. إلا أن الجو كان مشحوناً بالكهرباء السالبة إلى جانب الكهرباء الموجبة: وكانت هناك دمية معلقة في مكان عام تمثل ويكسلر تدل على ذلك؛ كما نُصح ويكسلر بالهروب حفاظاً على سلامته. وتلقى فيل والدن، الذي كان مديراً لأعمال ريدنج - كما رأينا في الفصل الخامس - وشريكاً (مع ويكسلر) في ملكية "كابريكورن ريكوردز" تهديدات بالقتل. وتعرض مارشال سيهورن، وهو ممول أبيض من نيو أورليانز للهجوم. وفي حادث مشهور، وإن كان مشكوكاً فيه، أخرجت مجموعة من مديري شركات الأسطوانات البيض من المؤتمر بالقوة، حيث أخذت إلى يخت كان راسياً في المحيط الأطلنطي وأجبروا على أن يعدوا بإعطاء السود دوراً أكبر في إدارة مؤسساتهم. وأصبح المؤتمر بؤرة لكل التوترات التي في الخارج. وفي الوقت الذي أنكر فيه المنظمون أية صلة بالحركات السوداء المتشددة، كانت تأثيراتهم منتشرة. وينقل جورالنك ما قاله هومر بانكس المغني وكاتب الأغاني في "ستاكس ملخصاً مصدر التوتر: "صنع السود الموسيقى، وصنع السود الجمهور، إلا أن الملكية كانت للبيض" (١٩٨٦: ٣٨٤). وفي ذلك الوقت تقريباً، دخلت أغنية جيمس براون Say it loud, I'm black and I'm proud قوائم الأغنيات الأكثر مبيعاً. وكانت تلك كلمات أعطت قيمة لصفة حط من قدرها أو احتقرت فترة طويلاً من تاريخ أمريكا.

وبدت الولايات المتحدة فترة من الزمن خلال الستينيات وكأنها مجتمع يتصدع. فقد كانت شوارع لوس أنجلوس وديترويت ونيوآرك ميادين قتال حقيقية، حيث أصدر السود، الذين أحبطتهم دعوات الليبراليين المستمرة إلى الصبر، إعلاناً لنواياهم. وكان

كثيرون يرون التقدم التدريجي الذى كانت تدعو له حركة الحقوق المدنية على أنه نوع من التزيد. إذ كانوا يتساءلون: التقدم نحو ماذا؟ ربما إلى الدرجة التالية من درجات التراتب العنصرى؟ وبعد ذلك، وفى ١١ أغسطس ١٩٦٥ كانت محاولة ضابط شرطة إلقاء القبض على شاب أسود فى منطقة واتس فى الجنوب الأوسط من لوس أنجلوس الشرارة التى أشعلت ستة أيام من التدمير، حيث أحرق السود الممتلكات ونهبوها، وأشعلوا النيران فى السيارات وألقوا قنابل المولوتوف على الشرطة. كما استدعى الحرس الوطنى؛ غير أن ذلك لم يؤد إلا إلى استفحال الأمور. وعلى مدى ستة أيام غرقت المنطقة بكاملها فى دراما مدنية تحولية صارت رمزاً أساسياً فى مشهد العلاقات العنصرية الأمريكية. وامتدت الانتفاضة بالفعل إلى كل المدن الكبرى التى بها سكان سود. وعلى مدى عامين، كانت هناك أعمال عنف فى أنحاء أمريكا الشمالية كافة، وكان آخرها فى يوليو ١٩٦٧، عندما شنت فرقة تخريب غارات على أندية القمار التى يستخدمها السود. وبدا من المحتمل أن أى حادث يضم الشرطة والسود سوف يفضى إلى الاضطراب والفوضى: ففى ديترويت، وفى نهاية أحد الأسابيع، قتل ٤٣ شخصاً وبلغ عدد المقبوض عليهم ٧ آلاف.

وكان كثيرون ممن لا يصدقون ما يقوم به السود من تدمير لبيئاتهم لا يرون سوى غضب غير موجه ولا هدف له. إلا أن دوجلاس جلاسجو استطاع فى كتابه **The Black Underclass** أن يبين بعض دوافع من قاموا بأعمال الشغب:

> **كان غضبهم موجهاً نحو بنية المجتمع الأبيض، ومؤسساته، ورموز استغلاله فى الجيتو: سلسلة المحال التجارية، واحتكارات القلة التى تتحكم فى توزيع السلع؛ والمقرضون، وهم هؤلاء الذين فى أيديهم مديونية منطقة الجيتو؛ وأصحاب العقارات غير المقيمين؛ والوكلاء الذين يسيطرون على الطبقة الدنيا، بينما يحمون حقوق من يستغلونها. (١٩٨٠: ١٠٦).**

ويذكر جلاسجو "الفقر والتفرقة العنصرية والعزل الذى طال أمده من جانب المجتمع الأوسع" باعتبارها أسباباً محتملة للانتفاضات. وينبغى أن نضيف ما كان لدى الأمريكيين الأفارقة فى المدن الداخلية من إحساس بالوقوع فى شرك، بعد عقد تقريباً من التعلق فى أهداب الأمل الذى قدمته الحقوق المدنية. وكان كل جيل تال من السود قد تحول إلى دواب حمل، وكانت كل مهمته هى أن يحمل شوق كل الآخرين وطموحاتهم إلى خارج الجيتو. وفى النهاية غامر الجيل الذى أثاره كنج وحركته بالتوجه نحو شىء أكثر واقعية من مجرد الأمل. إلا أنه بعد مرور ثمانى سنوات على تشكيل مؤتمر القيادة

المسيحية الجنوبية، وبعد مقاطعة الأوتوبيسات والمسيرات وحملة الاحتجاج الأسود المستمرة، تحولت عبارة كنج اليوتوبية "لدى حلم" إلى "ليس لدى وقت للحالمين".

وكان البديل الذى قدمه هيوى ب. نيوتن وإلدريدج كليفر وغيرهما هو توليد القوة السوداء، عن طريق إنشاء المؤسسات الثقافية والاقتصادية والتعليمية التى يملكها السود ويديرونها ويعملون فيها من أجل مصلحة السود. كما أنها شجعت على الاستقلال عن البيض بكل طريقة ممكنة. وكان معنى ذلك هو تحرير الوعى من الأفكار الاستعمارية القديمة، التى شكل الكثير منها دخول السود فى المجالات الثقافية. وينبغى على السود أن يفكروا كسود ويعكسوا ذلك على سلوكهم. وهذا على وجه التحديد هو السبب في شهرة أغنية جيمس براون وانتشارها: فقد أعلنت السواد نموذجاً مثالياً وليس شيئاً يتجاهله الاستيعاب الثقافى أو يخفيه.

والواقع أن مصطلح "القوة السوداء" استخدمه ناشط الحقوق المدنية ستوكلى كارمايكل فى اجتماع لـ"لجنة الطلاب للتنسيق السلمى" فى ولاية ميسيسيبى، وإن اتخذ معنى إضافياً عندما أصبح مرتبطاً بـ"الفهود السود"، وهى جماعة مركزها أوكلاند تأسست سنة ١٩٦٦ رداً على عنف الشرطة ضد الأمريكيين الأفارقة. وفى ذلك الوقت لم تكن تلك قضية تروق لغالبية الأمريكيين. وبإلهام من بوبى سيلز وهيوى ب. نيوتن، استغل "الفهود السود" قانون كاليفورنيا المحلى الذى يسمح لهم بحمل السلاح. ومن المحتم أن التوترات بين أفراد الجماعة وسلطات فرض القانون أفضت إلى إراقة الدماء. (فى سنة ١٩٩٥ أظهر فيلم ماريو فان بيبلز **Panther** الجماعات فى صورة بطولية، فى الوقت الذى كان يروج فيه للنظرية التى تقول إن مكتب التحقيقات الفيدرالى عمل مع المافيا لإغراق الجيتو بالهيروين الرخيص، بهدف تحييد الحركة السوداء الراديكالية الناشئة).

وعندما خلف هـ.راب براون كارمايكل فى رئاسة لجنة الطلاب للتنسيق السلمى، لخص منهج الفهود بقوله: "لن تغير أمريكا آراءها.. ولذلك فإننا سوف نحرق أمريكا" (ورد فى سيتكوف، ١٩٨١: ٢١٧). وكان من الممكن ربط الكلمات بالموسيقى لتخرج مباشرة من أسطوانة لـ"أطلانطك"/ستاكس". وكانت موسيقى السول صرخة تجميع وحشد حقيقية للقوة السوداء. وكان براون يرى أمريكا على أنها مكان للشر المرخص؛ حيث مضت المعاملة الشيطانية للسود بلا رادع لمدة ٤٠٠ سنة. وكان دعاة الحقوق المدنية يسعون فقط لعمل تعديلات فى النظام المؤسسى الذى أدى إلى استعباد أسلافهم وربما استمر فى احتوائهم.

وبينما لم تكن أغنية فريق "مارثا أند ذا فانديلاس" **Dancing in the street** التى

طرحتها "موتاون" فى الأسواق سنة ١٩٦٤ (وشارك فى كتابتها مارفن جاى) معترفاً بها على أنها كذلك حين ظهرت، فقد تنبأت بالقلاقل والاتجاهات التى لا سبيل إلى مقاومتها وكانت تتراكم، عندما طلبت مارثا ريفز من مستمعيها أن يستعدوا لـ"إيقاع جديد تماماً"، وكأنها تستشعر "الصيف الحار الطويل"، كما بات معروفاً.

●●●

ما من أمة من الأمم جاهدت جهاداً على هذا القدر من الحماس فيما يتعلق بقضية العنصرية. فقد كانت مشكلة الولايات المتحدة، بسماتها الخاصة، أشد وطأة من مشكلة جنوب أفريقيا، التى لم تجد حرجاً فى إعلان الفصل العنصرى **apartheid** سياسة دستورية لها. فى حين لا تعترف الثقافة الأمريكية بأية حواجز رسمية تحول دون التقدم. وهو ما جعلها تعلق بين خيارين أحلاهما مر: كيف يمكن أن تستمر فى التظاهر بأنها أرض الفرص السانحة، فى الوقت الذى تحرم فيه أقلية كبيرة من فرصتها بسبب "جنسها" المفترض.

وكانت البلوز اعتباراً من العشرينيات التعبير الموسيقى عن مأساة إنسانية أكبر حجماً. فقد ضمن مبدأ "منفصلون ولكن متكافئون" أن أمريكا تتكون من مجتمعين متميزين تميزاً تاماً، كل منهما له مؤسساته وعاداته وثقافته. وكانت البلوز الموسيقى الصادرة عن أقل هذين المجتمعين. وقد أعطت خصوصية مزعجة لتجربة أن تكون فى أمريكا دون أن تكون فى واقع الأمر جزءاً منها. وبطريقة ما عكس تطورها كجنس موسيقى الاستبعاد: فقد استغلها البيض النبلاء، وكانت أسطوانات البلوز تباع فى المقام الأول للأمريكيين الأفارقة. كما تجاهلها الكثيرون من الأمريكيين الأفارقة الذين وصفوها بأنها موسيقى الشيطان.

ولم يتحد أحد حكم "بليسى ضد فرجسون" (الصادر سنة ١٨٩٦) - الذى عضد فكرة أن السود والبيض ينبغى أن يعيشوا منفصلين - تحدياً فعلياً حتى الخمسينيات، عندما طلب من المحكمة العليا بحث إذا ما كان التعليم فى المدارس القائم على الفصل العنصرى قد أضر بحق الشباب السود تعليمياً أم لا. وفى ١٧ مايو ١٩٥٤ صدر الحكم فى قضية "براون ضد مجلس التعليم فى توبيكا"؛ وكان الحكم هو أن "المنشآت التعليمية القائمة على الفصل العنصرى متباينة تبايناً شديداً." وابتهج المحامون؛ فى حين كانت جماهير السكان السود أكثر تقييداً: فالتغييرات التى طرأت على القانون لن تحدث بالضرورة تغييرات فى ظروفهم المادية. وتأكدت الشكوك. واتخذت ردود الأفعال البيضاء أشكالاً عدة تراوحت بين أعمال الحرق والقتل التى انتشرت فى الولايات الجنوبية، وخاصة ولاية ميسيسيبى شديدة العنصرية، إلى الفرار الأبيض، حيث كان

الآباء البيض الذين يخشون من مشاركة أبنائهم السود فى المنشآت يفرون من المدن الكبيرة.

وعلى المستوى الفكرى، تحول الجدل بشأن قرار براون إلى تفسير لنقطة دستورية وليس إلى صرخة من أجل زمن مضى. ويوضح بول بيرمان هذه النقطة فى مقال له بعنوان "الآخر ومن يكاد يكون صنواً": "لم يدافع دعاة الفصل العنصرى بالضرورة عن جيم كرو فى حد ذاته؛ بل دافعوا عن حق الفرد فى اختيار رفاقه" (١٩٩٤: ٢٠٢).

وانتقل الكثير من السود الجنوبيين إلى الشمال فى الخمسينيات، حيث كانت شيكاغو مركزاً حضرياً منتعشا اقتصادياً. وكما رأينا، استطاعت شركة "تشس"، التى اتخذت هذه المدينة مقراً لها، أن تستثمر الكثير من فنانى البلوز الذين هاجروا. وولدت بلوز شيكاغو فى تلك الفترة. وبالإضافة إلى فرص العمل التى وفرتها، فإن الفصل العنصرى فى شيكاغو لم يكن بالشدة التى كان عليها فى الجنوب؛ فعلى الأقل كان بإمكان السود، على سبيل المثال، الحصول على وظائف حكومية بأجور منخفضة. ولم يكن ايميت تل ابن الرابعة عشرة الذى نشأ فى شيكاغو يألف العادات والتقاليد الجنوبية. وعند زيارته لأقاربه فى مونى بولاية ميسيسيبى أثار غضب البيض المحليين وقتلوه قتلة شنعاء جزاء خطاياه. ونشرت صور جثة تل المشوهة التى انتشلت من نهر تالاهاتشى على المستوى القومى. ويقول خوان ويليامز : "من الصعب تحديد حجم الأثر الذى تركه العرض العام لجثة تل. ولكن لا شك فى أنها حركت أمريكا السوداء بطريقة جعلت المحكمة العليا تصدر حكمها بأن الفصل العنصرى فى المدارس ليس ملائماً" (١٩٨٧: ٤٤).

كانت تلك علامة مهمة، إن لم تكن مرعبة، فى تاريخ حركة الحقوق المدنية، وخاصة أنه عند محاكمة الرجلين الأبيضين اللذين اتهما بقتله وقف أمريكى أفريقى يدعى موز رايت، عندما طلب منه التعرف على الرجلين اللذين اختطفا تل، ومد يده مشيراً إليهما. وكان أمراً شديد الندرة، إن لم يكن خطيراً، أن يشهد شخص أسود ضد أبيض. وفى تلك المناسبة كان لهذا أهميته الرمزية. فقد عبر عن السخط والغضب الذى يشعر به كثيرون من السود الذين لم يكن إلغاء التفرقة العنصرية يعنى الكثير بالنسبة لهم. وكانت تلك التوليفة ضرورية لحركة الحقوق المدنية. وما إن حركت مقاطعة الأتوبيسات فى ديسمبر ١٩٥٥ مبادئ الحقوق المدنية حتى انتشرت انتشاراً سريعاً فى أنحاء الجنوب، مع وقوف المزيد والمزيد من أعداد البيض والسود الضخمة خلف كنج.

وكما رأينا، فإن نجاح فلسفة كنج كان محدودا. فنجاحه فى المقاطعة وفى

المظاهرات التى شهدتها مونتجمرى وألاباما وناشفيل نالت منه انتكاسة فى ألبانى وألاباما. ودفعت الحملات الأقل نجاحاً فى الأخيرتين بعض فصائل الحركة إلى التشكك فى التكتيكات السلمية تماماً. واعترف كنج بعد ألبانى بأن الكثير من المستثمرين، مثل الأخوين تشس وأردغان وابراهامز قد فازوا: ذلك أن السوق الأمريكية الأفريقية لها قوتها الخاصة. وقال كنج: "لدى الزنوج قوة شرائية فى برمنجهام تحدث فرقاً بين الربح والخسارة فى أى من الأعمال التجارية" (ورد فى ويليامز، ١٩٨٧: ١٨٣).

وكانت برمنجهام مسرحاً لمواجهة عنيفة بصورة غير عادية سنة ١٩٦٣، حيث زاد من أثرها وجود طواقم تصوير التليفزيون التى كانت قادرة على نقل الصور إلى الأمة. وكانت صوراً لأطفال صغار تصوب عليهم مدافع الماء ولكلاب الشرطة وهى تطارد المتظاهرين. واستدعى خمسمائة من قوات الولاية للمشاركة فيما شك كثيرون فى أنه رد فعل مبالغ فيه. وكان ذلك حدثاً مهماً آخر يقع بعد تسع سنوات من قرار براون: فقد ذكّر الأمة قاطبة بمدى صغر حجم تأثير التشريع على حياة معظم السود. فقد كانوا لا يزالون يقاتلون من أجل حقوقهم القانونية ويعاملون بطريقة تكاد تكون غير آدمية بسبب تهورهم. وكانت البطالة بين السود ضعف معدلها بين البيض. ولذلك فإنه فى العام نفسه، عندما اختار كنج تنظيم مسيرة إلى العاصمة، استطاع الحصول على تأييد حوالى ٢٥٠ ألف شخص، منهم حوالى ٦٠ ألفاً من البيض. وكانت تلك أكبر مظاهرة فى أمريكا الشمالية، وكانت ذروتها خطبة الحلم القوى التى ألقاها كنج.

وبينما كان كنج يسعى لتحقيق حلمه، قدم مالكوم إكس استراتيجية. وكما قال ذات مرة فى إشارة خفية تقريباً لكنج: "أعتقد أن أى رجل أسود يذهب إلى من يسمون بالزنوج فى الوقت الراهن ويعاملون بوحشية ويبصق عليهم بأسوأ طريقة يمكن تخيلها، ويعلم هؤلاء الزنوج أن يديروا خدهم الآخر، أو أن يعانوا بسلام، أو أن يحبوا عدوهم، لهو خائن للزنوج." وفى سنة ١٩٦٥ اغتيل، مثلما اغتيل كنج بعده بثلاث سنوات.

وكانت حركة كنج تسعى إلى إقناع السود بالخروج من بيوتهم، فى بعض الأحيان، وبالخروج من جيتوهاتهم ودخول حركة الحقوق المدنية، وبأن منجزاته واضحة للعيان. ومن بين التغييرات التى أدى إلى حدوثها قانون الحقوق المدنية لسنة ١٩٦٤ القضاء على المنشآت القائمة على الفصل العنصرى وتجريم التفرقة العنصرية. وأتبع ذلك بعد عام بمزيد من التشريع الذى يضمن حق التصويت للسود. وحقق كنج ذلك من خلال برنامج دقيق من التفاوض والاحتجاج السلمى. وسيراً على خطا غاندى، درب كنج أتباعه على التسامح مع أشد الإساءات اللفظية والبدنية دون الرد عليها بمثلها. وكانت تلك مقاربة جعلته يدخل فى نزاع مع مالكوم إكس، الذى ظل سنوات طويلة أقرب

المقربين لكنج، وكان معروفاً عنه أن يعتبر العنف واحدة من "الوسائل الضرورية" وشكلاً من أشكال "الذكاء" فى ظروف بعينها.

وأخذت القضايا التى أقام عليها كنج حركته تبدو أقل صلة بالموضوع. فقد تخلى حق التصويت والحصول على تعليم لائق عن مكانه لهموم أكثر أهمية، مثل الحصول على فرص العمل والإسكان. وهاتان هما القضيتان اللتان كانتا توجهان مقاربة القوة السوداء - أو القومية السوداء - الأكثر راديكالية. وكانت الأحداث اعتباراً من ١٩٦٥ تشير إلى أن أى تماسك كانت تتمتع به حركة الحقوق المدنية فى يوم من الأيام قد تكسر، وإلى أن كثيرين من السود يعتقدون أن التغير لن يأتى إلا من خلال العمل العنيف المباشر. وكان هؤلاء يرون أن أغنية سام كوك **Change is gonna come** هى التفكير المأمول الوحيد.

وفى كتابه **Martin Luther King, Jr.** يصف و.ر. ميلر أبرز منجزات الشخصية التى يتناولها كتابه بأنها نجاحه فى جعل السود من الطبقة الوسطى "العمود الفقرى" لحركته. وعندما بدأ كنج فى تعبئة تنظيمه فى الجنوب، كان خُمس السكان فى تلك المنطقة من السود، وكان واحد من بين كل ثلاثة من هؤلاء فوق خط الفقر. ومغزى ذلك أنه كانت هناك نسبة كبيرة من الأمريكيين الأفارقة الذين كانوا بعيدين عن القلق بشأن البقاء المستقل وكانوا على قدر من الطموح يكفى لأن يصبحوا العمود الفقرى لأية حركة جماهيرية من أجل الإصلاح. وكان ارتباط كنج بالطبقة الوسطى السوداء الناشئة سراً من أسرار نجاحه فى قيادة حركة على قدر كبير من الحجم والقوة، إلا أنه كان فى الوقت ذاته السبب – حتى فى سنة ١٩٦٠ عندما كان فى الحادية والثلاثين من العمر – فى أنه "بدا بعيداً بعض الشىء عن المنطق والاتجاه اللذين كانا ينضجان فى أنحاء الحرم الجامعى"، كما يقولماننج مارابل فى كتاب **Race, Rebellion and Reform** (١٩٨٤).

وخلال الفترة من ١٩٦٠ التى يشير مارابل إلى أن الحركة القومية بدأت تظهر فيها.. إلى ١٩٦٥ - عندما بدأت أعمال الشغب فى واتس - اكتسبت حركة الحقوق المدنية قوة دفع من خلال دعم ليس سود الطبقة الوسطى وحسب، بل كذلك البيض. وأدرك كنج أن استمرارية حركته تعتمد على كسب البيض والحفاظ على ولائهم. وقد تمكن من تحقيق ذلك ليس من خلال مخاطبة أرواحهم الليبرالية الصافية وحدها، بل وكذلك جيوبهم: فقد ذكر الأمة أن السود كذلك لديهم دخل قابل لأن يتصرفوا فيه.

وفى ١٩ مايو ١٩٦٨ أحيا ثلاثة شعراء وعازف كونجا(*) من السود ذكرى مولد مالكوم إكس. وبعد ما قدموه فى منتزه ماونت موريس (الآن ماركوس جارفى) فى حى هارلم(**)، قرروا البقاء معاً وتسجيل شعرهم. وتميز "آخر الشعراء"، الذين اتخذوا لأنفسهم هذا الاسم من قصيدة للشاعر ك. ويليام كجوسيتسيلى المولود فى جنوب أفريقيا، بالقومية السوداء الراديكالية التى أحاطت بهم وعبروا عن هذا فى تسجيلاتهم، التى كان أحدها Niggers are scared of revolution. وما إن حل عام ١٩٧٥ حتى كان "آخر الشعراء" قد طرحوا سبعة ألبومات زاخرة بالخطاب الاستنكارى. وفى نفس الفترة، كان المغنى وكاتب الأغانى الأسود ريتش هافينز وجيل سكوت هيرون قد انحازا للحركة القومية، حيث أنتجا موسيقى كانت تجسد المشاعر القومية وتعلى من شأنها. (تغير "آخر الشعراء" للأحسن وقاموا بجولة سنة ١٩٩٦، وإن بدا عملهم فى ذلك الوقت ذا أهمية تاريخية وحسب؛ واستمر هيرون فى الكتابة والتسجيل والظهور فى الأفلام السينمائية؛ وفى التسعينيات أصبح هافينز مغنياً غزير الإنتاج لأغانى إعلانات التليفزيون).

ومن الصعب تخيل أى جانب من جوانب المجتمع الأمريكى لم تطله التغيرات الاجتماعية الخاصة بالسنوات العشر التى أعقبت براون؛ وليس من قبيل المبالغة القول بأن الوجود الأسود تغير. وبينما كان العالم فى بداية عصر ما بعد الكولونيالية - حيث حصلت الدول الأفريقية على استقلالها عن القوى الإمبريالية الأوروبية السابقة - كان هناك شكل آخر من أشكال الاستقلال يحارب من أجله فى الولايات المتحدة الأمريكية. وكان الكفاح ضد الخضوع فى أفريقيا مقابلاً واضحاً لكفاح الحقوق المدنية. ففى كلا الموقفين كان لا بد من البحث عن شكل من أشكال التوفيق أو التسوية: أى الطريقة التى يمكن بها دمج الجماعات التى كان ينظر إليها على أنها أدنى فترة طويلة من الزمان فى نظام يقوم على مفهوم التراتب العنصرى. وفى سنة ١٩٦٥ كان قانون حق التصويت حجر الزاوية بالنسبة للدمج السياسى الذى ضمن حصول السود على حصة فى النظام لولاها لظل كثيرون على معارضتهم. أما الدمج الثقافى فمسألة أخرى.

وهناك بعض الشك فى أن قطاعات من السكان البيض الجنوبيين قاوموا ما أشار إليه كنج على أنه الحقيقة الناصعة: وهى "إن كل البشر خلقوا متساوين." ولكن أثناء

(*) نوع من الطبول. (المترجم)

(**) قطاع من مدينة نيويورك شمالى مانهاتن متاخم لهرى هارلم وإيست. وكان تدفق السود بأعداد كبيرة على هذه المنطقة سنة ١٩١٠ قد أدى إلى جعلها واحداً من أكبر المجتمعات السوداء فى الولايات المتحدة. وشهد هارلم فى عشرينيات القرن العشرين ازدهار الأدب والفن الأسودين ، وهو ما يعرف بنهضة هارلم. (المترجم)

العملية التى دامت عشر سنوات، انتزعت الكثير من المفاهيم البيضاء ونشأ جيل جديد من البروتستانت البيض. وكان ذلك وقتاً لإعادة التقييم. فقد أخذت الراديكالية تزول عن الشباب، وكانوا على استعداد للتخلى عن التزاماتهم نحو ما كان يسميه الرئيس ليندون جونسون المجتمع العظيم، ويلقون بأنفسهم خلف القضايا التى بدت ذات صلة بالإمبريالية الأمريكية، مهما قل شأنها. وامتصت معارضة حرب فيتنام بعض الطاقة التى كانت ضرورية للحقوق المدنية؛ حيث ركز الشباب الأبيض جهوده فى إنهاء تورط الولايات المتحدة فى صراع جنوب شرقى آسيا. وكان السود إما شديدى الاهتمام بكفاحهم، أو كما يشير رونالد سيجال فى **The Black Diaspora** عاكفين على تحليل الحرب من منظور أوسع: إذ "كانوا يرون أن الحرب تجلٍ لعنصرية بيضاء إمبريالية فى الولايات المتحدة، وكان انشغال الشباب الأبيض المتنامى بمعارضة الحرب بدلاً من مواجهة العنصرية التى وراءها دليلاً على حاجة السود للاعتماد على أنفسهم وحسب" (١٩٩٥: ٢٥٨-٢٥٩).

وكان اعتماد السود على أنفسهم أمراً تعودوا عليه. وحقيقة الأمر أن الذى شجعهم على ذلك بصورة كبيرة هو الرئيس ريتشارد نيكسون، وإن لم يكن فى ذهنه - بطبيعة الحال - الاحتجاج وهو يمتدح ما أسماه "الرأسمالية السوداء". ومع ذلك فإن الدافع الذى يحرك واحداً يحرك الآخر. وكان معروفاً عن جيمس براون أنه أقام مشروعاته التجارية (وهى موثقة فى الفصل العاشر) حسب توصيات نيكسون للسود. وأصبح براون بمثابة المعيار لكثير من الموسيقيين السود الذين أثروا حياتهم الفنية بمشروعات تجارية قصدوا بها تعزيز استقلالهم. وعلى سبيل المثال افتتح جيمى هندريكس ستوديو "إلكتريك ليدى" فى قرية جرينتش؛ وأسس الفنان ، برنس سابقاً، "بريزلى بارك" وكان ستوديو للتسجيل إلى جانب منشآت كثيرة أخرى. ولكن أسلوب براون كان كذلك إلهاماً لعدد لا يحصى ممن يسعون لأن يكونوا فنانين. وفى يوليو ١٩٦٨، رأى بيرى جوردى لأول مرة ابن التاسعة الذى قدم فى تجربة أداء لنسخة رائعة من أغنية براون **I got the feelin** مع الحركات المتماشية معها. وانتهى جوردى إلى قوله: "من المؤكد أن حركات قدميه المذهلة جعلت الأب الروحى [براون] فخوراً" (١٩٩٤: ٢٨٠).

● ● ●

كان لقاء مايكل جاكسون الأول بجوردى قبل شهر واحد من مؤتمر "ناترا"، وهو بأى حال من الأحوال عالم مصغر للصراعات الأكثر اتساعاً. وكانت بنية الموسيقى السوداء قد بدأت فى التغير بظهور الفرق الموسيقية التى كانت تدين لموسيقى الروك أند

رول البيضاء بالقدر الذى تدين به لموسيقى السول السوداء. ورغم وجود سموكى روبنسون فى لجنته التنظيمية، كان مهرجان موسيقى البوب الدولى فى مونتريرى فى يونيو ١٩٦٧ قد عرض فقرة واحدة يمكن اعتبارها من موسيقى السول: وهى لأوتيس ريدنج بمصاحبة "بوكر تى أند ذى إم جيز". وزرعت تجربة جيمى هندريكس - التى كانت قد ظهرت فى بريطانيا على مدى الاثنى عشر شهراً السابقة - دليلاً مثيراً على الاهتمام بالموسيقى السوداء. ولكن فى الأعم كان المهرجان - الذى ينظر إليه فى الغالب على أنه حضَّانة لجيل من الروك المدمر - يقدم فرقاً مثل "ذا ماماز أند ذا باباز" و "جيفرسون ايروبلين" و"ذا جريتفول دد".

ورغم قدرات هندريكس الموسيقية، يبدو أن سبب عدم شعبيته فى أوائل الستينيات نوع من الأداء جعله فيما بعد نجما من نجوم الروك حطم كل الأشكال التقليدية. وقد جعله مظهره الأشعث وميله إلى عزف التقاسيم المجردة على الجيتار خليطاً من البلوز والروك أند رول. ويبدو أن الفترة التى أمضاها مع فريق "ليتل ريتشارد" أثرت على حضوره على خشبة المسرح. فقد كان ريتشارد - على عكس معظم الفنانين السود - شديد الغرابة فى مظهره: إذ أعطته تسريحة بومبادور، والشارب الرفيع، والبدل الواسعة مظهراً جنونياً متوحشاً، وكان يتصرف بما يتماشى مع ذلك؛ حيث كان يصرخ ويرتجل وهو يقدم أكثر فقرات الروك أند رول قاطبة مسرحية.

وأعطى هندريكس مساحة أكبر فى سياق فريق يرأسه جون هاموند الابن كان يقدم أغنياته فى قرية جرينتش سنة ١٩٦٦، عندما كان تشاس تشاندلر يزورها قادماً من إنجلترا. وبما أن تشاندلر سبق له عزف الباص جيتار فى فرقة البلوز البيضاء "ذى أنيمالز"، فقد كانت تربطه صلات قوية بالأعمال التجارية الموسيقية، وخاصة فى لندن. ووقع هو ومدير أعماله السابق مايك جيفرى عقد إدارة مع هندريكس ودفعوا له ثمن تذكرة الطائرة إلى إنجلترا، حيث جعله تشاندلر رئيساً لثلاثى. وكانت فقرة هندريكس على المسرح مذهلة من الناحية البصرية، مع أن مادته كانت مأخوذة فى الغالب من ذخيرة أعمال "أطلانطك/ستاكس". إلا أن تشاندلر دفع هندريكس فى اتجاه صوت أكثر خشونة، مشجعاً مهارته فى العزف على الجيتار. وبينما كان ريتشارد يستعمل البيانو الخاص به، كان هندريكس يستعمل جيتاره، باعتباره صديقاً حميماً. وهو لم يكن يعزف عليه وحسب؛ بل كان يضعه على ظهره، ويقذف به بين ساقيه، ويعض أوتاره.

وكان اختيار تشاندلر لأول أغنية فردية لافتاً للانتباه كذلك. فمع أن هندريكس كان يؤدى أغانى السول ويلحن أغنياته، فقد نقب تشاندلر عن أغنية شعبية قديمة، كان قد

سجلها عدد من الفرق، من بينها "ذا ليفز" و"ذا بيردز". وأعد أغنية Hey Joe تيم روز إعداداً معاصراً. ولم يكن لأى من روز ولا الملحن الأصلى، الذى ربما يكون بيلى روبرتس (طبقاً لما قاله كاتب سيرة هندريكس موراى)، أية حقوق فى هذه الأسطوانة الفردية التى كتب عليها Tad. Arr. J. Hendrix وهو ما يعنى أن هندريكس نفسه هو صاحب حقوق الأداء العلنى الخاصة بها. ولا شك فى أن هذه الخطوة كان وراءها النجاح الضخم الذى حققه فريق "ذى أنيمالز" وهو House of the Rising، وهى كذلك أغنية تقليدية حصل فريق "ذى أنيمالز" على حق الأداء العلنى الخاص عن الإعداد الجديد لها.

وبعد أن سجل تشاندلر الأغنية، دار بها على العديد من شركات الأسطوانات الكبيرة قبل أن يبرم عقداً مع شركة "بوليدور" فى لندن. وأدى الظهور البارز على التليفزيون البريطانى إلى زيادة مبيعات الأسطوانة الفردية. وكان هندريكس مخالفاً للصور الشائعة عن السود لدى البريطانيين؛ فعلى عكس فنانى السول وفنانى "موتاون" الذين قاموا بجولات فنية من قبله، كان هندريكس يكاد يبدو مبهدلاً، حيث كان له شعر أشعث طويل ومجعد، وكانت ملابسه عبارة عن بدلة ملونة ولكنها لا تخضع لأية معايير. وكان تعامله مع جيتاره يضيف المزيد إلى الفوضى.

وعمل تشاندلر مع شركة "تراك ريكوردز" عند تسجيل الأسطوانتين المفردتين التاليتين، ثم وقع اتفاقاً مع "ريبريز ريكوردز" وهى إحدى الشركات التابعة "وارنر برازرز" بالنسبة لحقوق الفريق فى الولايات المتحدة. وبحلول بداية ١٩٦٨، كان هندريكس قد باع ما يزيد على مليون نسخة من ألبومه الأول Are You Experienced? وكان فى سبيله لأن يصبح واحداً من أول فقرات الروك فى العالم. وكان ظهوره على خشبة المسرح أمراً غير مألوف بالمرة، حيث كان تشاندلر يشجعه على الظهور بمظهر الرجل الوحشى. وهناك أدلة متفرقة على أن الصورة لم تكن مصطنعة بالكامل. فالمبلغ الذى دفع لإسكات سيدة زعمت أن هندريكس عضها؛ والليلة التى قضاها فى تخشيبة الشرطة فى جوتنبرج بالسويد، بعد ما حدث فى غرفة بأحد الفنادق؛ ومعركته مع عازف الجيتار الأبيض فى فرقته نويل ريدنج: كل هذه الأمور أخذت تصيب تشاندلر بالإجهاد، مما جعله يبيع حصته فى عقد إدارة العمل لجيفرى لقاء ٣٠٠ ألف دولار. ورغم إنتاج بعض الأغانى من ألبوم هندريكس الثالث Electric Ladyland، فقد حذف اسم تشاندلر وطالب هندريكس بأن يكون هو صاحب الحق الوحيد فيه.

وكان الألبوم من الناحية التجارية أكبر ما حققه من نجاح، تماماً مثل الأسطوانة

المفـردة المأخـوذة منه All along the watchtower. وبحلول يونيـــو ١٩٦٩ رأس هندريكس أعلى فرق الروك أجراً في العالم: فقد حصل على ١٢٥ ألف دولار مقابل عرض في سان فرانسيسكو فالي؛ وكان وقتها أعلى أجر دفع مقابل عرض واحد للروك. وكان هندريكس يتقاضى عادة ما بين ٥٠ ألفاً و١٠٠ ألف في العرض الواحد. إلا أن ثروته الخاصة لم ترتفع بنفس النسبة. وكان من أسباب ذلك تبذيره في استخدام وقت الستوديو. وحيث إن هندريكس لم يكن ذلك الإنسان الذي يلتزم بالمواعيد، فقد كان مغرماً بقضاء أيام وليال بصورة متصلة في ستوديو نيويورك باهظ التكلفة "ريكورد بلانت". وباتت تكاليف ذلك سبباً من أسباب قلق جيفري، مما جعله يقترح أن يكون لهندريكس الستوديو الخاص به. وثبت أن العثور على رأس المال اللازم لما صار "إلكتريك ليدي" مشكلة واضطرت "ريبرايز" إلى ضخ مبلغ ٢٥٠ ألف دولار للحفاظ على حياة المشروع.

وكان الاستنزاف الثاني لدخل هندريكس المحتمل هو منتج عقد كان قد وقعه قبل عدة سنوات مع مستثمر اسمه إد تشابلن. ولم يحظ هذا الأمر باهتمام عندما ذهب هندريكس مع تشاندلر، إلا أن تشابلن أصبح بطبيعة الحال واعياً بقيمة التوقيع ورفع دعوى قضائية ضد هندريكس. وقد منح ٢ بالمائة من حقوق الأداء العلني الخاصة بألبومات هندريكس الثلاثة الأولى وألبوم جديد كان هندريكس سيسجله لشركة أسطواناته. وكان ذلك عائداً مجزياً لعقد كان في يوم من الأيام لا قيمة له من الناحية العملية. وشعر هندريكس بالضيق من حظ تشابلن الجيد.

وتخلص هندريكس في أوج قوته من عضوي فريقه الأبيضين وضم بدي مايلز وبيلي كوكس– وكانا أمريكيين أفريقيين ـ ليشكل ثلاثياً ويسجل ألبومه Band of Gyp-sys. ولم يستمر الفريق وقام فريق "إكسبيرينس" الذي أعاد تشكيله مع كوكس والعضو الأصلي ميتش ميتشل بجولة فنية. ومهما كان الدور الإيجابي الذي أدته المخدرات في مقتبل حياة هندريكس العملية، فإن تأثيرها على انهياره كان أقوى. ومن المحتمل أن عظم أدائه كان مرجعه إلى المخدرات؛ ولكن العديد من حفلاته حال دون إقامتها انغماسه الشديد في المخدرات. وفي سنة ١٩٧٠ أدخل كوكس المستشفى بعد تناوله مشروباً كحولياً قوياً أثناء جولة فنية في بريطانيا. وبينما كان هندريكس منتظراً شفاء كوكس في لندن ـ وكان وقتها في السابعة والعشرين من عمره ـ تناول حبوباً منومة واختنق وهو يتقيأ. ويعد هندريكس شخصية مهمة لأسباب عدة؛ ولكن السبب الوحيد الذي يهمنا في هذا الكتاب هو تأثيره غير المتعمد على صناعة الثقافة السوداء. فقد كان هندريكس أمريكياً أفريقياً اكتشفه البيض وأداروا أعماله وأنتجوها، على الأقل في

مستهل حياته العملية؛ وكان عضوا فريقه الأساسيان من البيض؛ وعزف موسيقى مرتبطة بالبيض؛ وكان رفاقه فى المقام الأول من البيض؛ وكان معجبوه فى الغالب الأعم من البيض؛ ونادراً ما نطق بكلمة يمكن فهمها على أن لها معنى سياسياً؛ وكانت أغنيته Star spangled banner فى مهرجان وودستوك أكثر بياناته الأداتية درامتيكية. وقد أمليت أغنيته Band of Gypsys على "كل الجنود المقاتلين فى شيكاغو وديترويت، وكذلك كل الجنود المقاتلين فى فيتنام". ويروى ديفيد هندرسون فى كتابه 'Scuse Me While I Kiss the Sky حادثة عنَّف فيها "شخص أسود من النمط القومى" هندريكس. فقد قال له: "يا أخى، أفضل لك أن تعود لوطنك." فرد عليه هندريكس قائلاً: "عليك أن تفعل ما ينبغى عليك عمله، وعلىّ أن أفعل ما يجب علىّ أن أفعله الآن" (١٩٨٣: ٢٨٧).

ولو عادت له الحياة فى ١٨ سبتمبر ١٩٧٠ وظل حياً، لكنا عرفناه فى الوقت الراهن، ربما بنفس الطريقة التى نعرف بها كارلوس سانتانا، وهو عازف جيتار بارز آخر فى الستينيات، أو إيان آندرسون، المرادف لـ"جيثرو تول" الذى تلى هندريكس باعتباره أعلى فرق الروك دخلاً فى السبعينيات. أى أننا ما كنا لنعرفه جيداً. فمن غير المحتمل أنه كان سيمضى إلى منتصف الطريق مثل ايريك كلابتون، الذى كثيراً ما يقارن عزفه بعزفه. فقد خلدته وفاته بنفس الطريقة التى خلد بها جيم موريسون أو جانيس جوبلن، وكلاهما من خسائر الحقبة ذاتها. وليس هناك فنان أسود آخر حظى بنفس التوقير الذى حظى به هندريكس؛ إذ كان ما فعله لاستمالة أكبر قطاع من الجماهير على أتم ما يكون. وليس من الصعب اكتشاف أسباب ذلك.

وكان هندريكس إلى حد ما مخالفاً للعادة، وكان ارتداداً لصور أوائل القرن العشرين العنصرية، وهى فترة كان فيها "الزنوج بهائم برية بالمعنى الحرفى للكلمة، بما لهم من مشاعر جنسية وطبائع إجرامية مطبوعة بالوراثة لا يكبح لها جماح "، حسب وصف فردريكسون للنمط المقولب الشائع (١٩٨٧: ١٧٦). ولا يمكن لأحد أن يكون متأكداً تمام التأكد مما إذا كان أداء هندريكس على المسرح يتم وضعه بتأنٍ خارج المسرح، أم أنه كان يتم بصورة عفوية؛ إلا أنه من المؤكد أنه كان يعزز سمعته البهيمية، وخاصة عندما يوضع هذا بجوار قصص نوبات غضبه الشخصية. أما رغبته الجنسية فمسألة أخرى: إذ كان معروفاً عن هندريكس ميله للنساء البيضاوات، كما اشتهر بشهيته الجنسية وكان حجم قضيبه موضع جدل كبير. لقد كان يتصرف تبعاً للدور المحفوظ تاريخياً للذكور السود الخطرين.

ومع ذلك لم يكن هندريكس خطيراً. ربما كان فالتاً، ولكن ذلك لم يكن يستهدف

سوى تدمير نفسه بنفسه. وهو لم يعلق فى يوم من الأيام على حالة السود فى أمريكا، ولا فى بريطانيا. وفى الوقت الذى كانت فيه المدن الأمريكية تحترق، كان فى حالة من الانشغال لا تسمح له بالاهتمام بتلك الأمور. وحتى سنة ١٩٦٨ عندما اغتيل مارتن لوثر كنج وارتعد السكان السود ترقباً لما كان ينتظرهم، التزم هندريكس الصمت. فقد كان الصورة المثلى للفحل الأسود الذى ليس فى رأسه أى فكر سياسى. بل إن وفاته كانت متوافقة تمام التوافق مع آماله: فلأنه كان رجلاً أسود شديد الحرص على الجرى وراء ملذاته، فهو لم يلاحظ كيف كان الإفراط يقتله.

وربما فى نقطة ما فى فهمه المبكر، رأى تشاندلر قيمة عظيمة فى رجل أسود موهوب فنياً، دون أن يكون له اهتمام بالسياسة، ويتمتع بفحولة غير عادية وبحضور لا يمكن التكهن به على خشبة المسرح. وما دام الأمر كذلك، فقد كان الرجل المناسب. ولكن ما أهمية هندريكس للثقافة السوداء؟ الأمر بكل بساطة أنه كان أول عازف أسود يمكنه الوصول إلى الجمهور الأبيض فى أنحاء العالم عازفاً لموسيقى الروك. ربما كانت لهذا الجنس الموسيقى جذوره العميقة فى البلوز، إلا أن قواعده الأساسية كانت جميعها بيضاء، وكانت أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات هى السنوات التى كانت تتخاطف فيها حتى شركات مثل "أطلانطك" الفرق البيضاء، مثل "فانيلا فدج" و"لد زبلن". وكان هندريكس غريباً غرابة أبيض يغنى السول، وإن كان هناك كثيرون من هؤلاء بطبيعة الحال. وقد كان فى حد ذاته يبشر بظهور فنانين سود مثل فيرنون ريد ولينى كرافيتز والفنان . كما أنه لفت نظر المستثمرين إلى حقيقة أن الفئات الموجودة مقيدة وغير ضرورية؛ فما كان ينبغى للسود أن يعزفوا السول ولا لـ"موتاون" أن تكسب المال. وعلى أية حال، فما أن حلت أوائل السبعينيات حتى كان بريق الاثنين قد خبا: إذ كان الهارد روك(*) هو أحدث صيحة.

وربما كان الفريق الذى أدرك هذا الاتجاه فى ذلك الوقت أحسن من غيره هو "سلاى أند ذا فاميلى ستون"، وكان صاحب فكرة تكوينه سيلفستر ستيوارت وهو عازف لعدة آلات ومنتج ومشغل أسطوانات من تكساس. وعمل الفريق فى بارات وأندية نواة الثقافة المناوئة فى الستينيات فى سان فرانسيسكو، حيث كان يقدم فقرته لاجتذاب الجمهور الأبيض، ولكن دون أن يحاول تعديل موسيقاه إرضاء لهذا الجمهور. ويقول جريل ماركوس: "كان اهتمام سلاى بعبور الخطوط العنصرية والموسيقية أقل من اهتمامه بتحطيمها" (١٩٧٦: ٨١).

(*) أسلوب من أساليب الروك أند رول يتميز بالصوت القوى المضخم ويكثر فيه توظيف التشويه والاسترجاع وغيرهما من التعديلات الإلكترونية. (المترجم)

وفى سنة ١٩٦٨ كانت الأسطوانة المفردة **Dance to the music** اعترافاً بالفريق الذى يضم سبعة أفراد فى كل من الولايات المتحدة وبريطانيا. ومن ناحية المفاهيم، كانت الأغنية تميل بعض الشىء ناحية أغنية آرثر كونلى **Sweet soul music** وكان أسلوب أدائها به مسحة من أداء جيمس براون، ولكن التأثير السائد كان هو الروك الأبيض: حيث لم يكن يعطى جمهوره فرصة ليستريح من الإيقاعات الأساسية المتغيرة، التى كان مغنوه يتبادلونها فى سلسلة من التقدم والتأخر الإيقاعى .وفى هذه الأسطوانة والأسطوانات اللاحقة التى أنتجتها شركة "ايبك"، تقدم "سلاى ستون"، وهو الاسم المختصر للفريق، بعرض ضعيف لإنتاج مقابل موسيقى للتغيرات التى حدثت فى الوعى الأسود. فقد كان الألبومان **Stand!** و**Riot**، وهو أقسى من سابقه وأكثر منه اضطراباً، يعكسان التحول من الحقوق المدنية إلى القوة السوداء. ويقول ماركوس عن الألبوم الثانى: "لا هى بموسيقى وليدة المصادفة، ولا مطالبها خبط عشواء؛ بل كانت تميل إلى إجبار العازفين السود على رفضها أو مسايرتها" (١٩٧٦: ٩٣).

وكان جوردى مستعداً للتحدى. فقد وجد فى فريق "جاكسون فايف" المادة الخام التى يمكن وضعها بسهولة على خط الإنتاج لكى يبدأ التجهيز على الفور. وكان لدى أعضاء "جاكسون فايف" من القوة والحيوية ما يجعلهم يتكيفون مع دوافع الروك التى كانت تسرى فى الأشكال الجديدة من الموسيقى السوداء. وكان ذلك الصوت الخشن البسيط هو ما أصبح فيما بعد عماد الموسيقى الشعبية السوداء فى أوائل السبعينيات. وكان لحصول "موتاون" على "جاكسون فايف" أثره الجيد على وضع الشركة.

وعلى عكس السول، كان الفنك(*) قالباً موسيقياً يمكن تعريفه بمصطلحات موسيقية شديدة الفنية: فقد كان تأخير النبر فيه مميزاً وأبرزت القطاعات النحاسية. وتوسع "بارليامنت فنكاديليك"، المعروف اختصاراً بـ"بى فنك"، بقيادة جورج كلينتون وبوستى كولينز (وكان من قبل مع فريق جيمس براون "فيماس فليمز") من فريق إلى فرقة مسرحية كاملة لها ملابسها التى تكاد تتحدى ملابس فرق الفنك الأخرى، مثل "ايرث" و "ويند أند فاير" و"كول" و"ذا جانج" بما تميزت به من بذخ. وكانت تلك محاولة واعية من كلينتون لمسرحة موسيقاه بطريقة حققت ما يأمله البيض من السود - باعتبارهم فنانين أقرب إلى المهرجين. كما أنها كانت كذلك بداية فترة من المبالغة، باتت فيها فرق سوداء كثيرة مشغولة بالأداء بصورة جعلتها تتجاهل مضمون الفنك المبكر.

وطعمت "موتاون" فقراتها الرئيسية بالفنك عندما طرحت أغنية فريق "ذا تمتيشن"

(*) نمط من أنماط موسيقى البوب يجمع بين عناصر الجاز والبلوز والسول ويتميز بالنبر المؤخر والخط النحاسى المتكرر الثقيل. (المترجم)

Cloud nine. وكانت الأسطوانة التى شارك فى كتابتها وأنتجها نورمان وايتفيلد، تحولاً تاماً بالنسبة للفريق وتضمنت إشارات إلى أنواع المخدرات التى كانت تتعاطى وقتها ويتغنى بها ("سلاى ستون" وغيره من الفرق). وكان طرحها بداية سلسلة ما أسماه موراى (١٩٨٩) "أغانى الجيتو الواقعية الملحمية" التى قدمها فريق "ذا تمتيشنز" وكتب معظمها وايتفيلد وباريت سترونج، وبلغت أوجها سنة ١٩٧٢ بأغنية **Papa was a rollin' stone** التى جعلت المستمعين "يرتعشون"، كما قال ماركوس (١٩٧٦: ٩٤).

ويقول موراى: "وفى النهاية وقع اختيار موتاون على صوت سلاى بصورة أكثر كمالاً عن طريق توقيع عقد مع فريق غنائى عائلى صغير السن اسمه جاكسون فايف." كما أشار إلى أنه "لتأكيد نضارتهم وحداثتهم وتميزهم العصرى عن جيل أقدم من نجوم السول، فقد جهزهم قسم الإعداد الأسطورى فى موتاون تماماً كأنهم خمسة نماذج مصغرة من جيمى هندريكس" (١٩٨٩: ١٧٦). وربما كانت تلك مبالغة فى مدى محاولة "موتاون" لمحاكاة سلاى وهندريكس. ولكن النقطة الأساسية عادلة تماماً: فقد كان الإخوة جاكسون رد فعل "موتاون" الأساسى تجاه التغيرات الثقافية التى طرأت فى أواخر الستينيات. ومع أنهم قد يبدون مستأنسين من منظور الوقت الراهن العريض، فإن واحداً منهم أمسك بالتيارات الثقافية المتغيرة وبثها من خلال موسيقاه وصورته العامة.

ومن الصعب تخيل اتساق بين الزمن والموضوع أكثر كمالاً مما بين الثمانينيات ومايكل جاكسون. فمن صورة مقلدة لجيمس براون، قفز براون أكثر وأكثر للخارج، حيث اكتسب أبعاداً وصفات جعلته المعبود الأكثر اتساقاً مع عصره (وكانت مادونا المقابل النسائى، بطبيعة الحال). وخلال جزء كبير من حياته الفنية، كان جاكسون نجماً طفلاً ربما كان من الممكن أن يفشل بسهولة وسط نزوة الأذواق الثقافية. إلا أنه بدلاً من ذلك تحول إلى لغز لفت انتباه العالم.



الفصل التاسع

المعبـــود الطفـــل

حوصر فريق "جاكسون فايف" بين مطالب متنازعة. فباعتباره فريقاً من فرق جوردى، فقد جرى تعليم أفراده كيف يجعلون أنفسهم مستوعبين بصور تجعلهم مقبولين من السوق التى هى بيضاء فى غالبها. وكان معنى ذلك أنه لم يكن ممكناً لهم أن يراهم أحد مؤيدين لمبدأ القوة السوداء التى انتشرت فى أواخر الستينيات؛ ليس فى الولايات المتحدة وحدها وإنما فى أنحاء شاسعة من العالم. ولكن أى فريق أسود كان يرى أن ظهوره مجرداً تماماً من أى وعى سياسى قد يكون انتحاراً له. وكانت حقيقة أنهم جميعاً يمشطون شعرهم بطريقة الأفرو توحى بحد أدنى من الارتباط العاطفى بما كان يجرى بشأنهم. ولكن عندما سأل صحفى بإحدى المجلات مسئولاً للدعاية والإعلام فى "موتاون" إذا كانت تسريحة شعرهم "لها أية علاقة بالقوة السوداء"، رد عليه رداً اتسم بالحدة. إذ صاح قائلاً: "هؤلاء أطفال وليسوا كباراً. دعنا لا نخوض فى هذه الأمور."

وهذه الحادثة يرويها جز راندى تاربوريلى فى كتابه Michael Jackson: The magic and the madness وما استنتج منها أمر لافت للانتباه. "فهم مايكل – وهو أستاذ من أساتذة الإعلام فى الثالثة عشرة من عمره – أن افتقاره إلى الوعى الاجتماعى لن يبدو شيئاً طيباً عندما تظهر القصة الخبرية. وقبل أن يغادر، صافح الكاتب بحرارة وغمز له غمزة كبيرة" (١٩٩١: ٧٩). وبعد ذلك كان قسم الصحافة فى "موتاون" يصر على أن أى شخص يرغب فى إجراء مقابلة مع الفريق لا بد أن يوافق على ألا يسأل أية أسئلة عن السياسة أو المخدرات.

وفى ذلك الوقت كان فريق "جاكسون فايف" فى حالة صعود. وكان نجاحه التجارى المبكر غير مسبوق: فقد احتلت كل أغنية من أغانى الفريق المفردة الأربعة الأولى المركز الأول فى قائمة "بيلبورد" لأغانى البوب. وكانت الحفلات "الحية" تباع تذاكرها بالكامل. وبسبب المدى العمرى للفريق (حيث كانت الفارق بين أكبر أعضائه

وأصغرهم، وهو مايكل المولود فى ١٩٥٨، سبع سنوات) فقد اجتذب قطاعاً شديد التنوع من المعجبين.

ورالف سيلتزر هو الذى لفت انتباه جوردى إلى الفريق فى أعقاب نصيحة من صديقه بوبى تايلور، الذى كان يرأس فريقاً ظهر فى نفس البرنامج الذى ظهر فيه الإخوة. وكان جو، والد الإخوة جاكسون، قد دخل بالفعل فى اتفاقية إدارة مع محام أبيض اسمه ريتشارد آرونز، ولكنه تفاوض من أجل الإعفاء من الالتزام؛ وإن ظل مسيطراً على أنشطة أبنائه إلى حد أنه قضى على الصلة التى تربطهم بـ"موتاون". وكان الإخوة قد طرحوا بالفعل أسطوانتين مفردتين سنة ١٩٦٨، وكانتا أغنيتين غير معروفتين هما Big boy وYou've changed على أسطوانات لشركة "ستيلتاون ريكوردز"، وهى شركة مستقلة صغيرة يملكها جوردون كيث الذى وقع عقداً محدوداً مع الفريق.

وفى البداية كان جوردى مهتماً بشأن الطريقة التى سينضج بها الفريق بصورة عامة. فالفقرات الصغيرة جداً ليست لها فى العادة قدر كبير من الاستمرارية التجارية. ولم يكن مايكل جاكسون سوى فرد من أفراد الفريق. وكان نضجه المبكر بطبيعة الحال أحد العوامل؛ إلا أنه ليس أهمها. وقد قرر جوردى، الذى كان يعى التغيرات الاجتماعية التى تتم، أن الفريق لا بد أن يحظى بالرعاية التامة من "موتاون". وكانت إحدى أولى الخطوات التى اتخذها هى تجميع فريق للكتابة معروف باسم the Corporation من أجل الفريق، بهدف إعادة الإحساس الخاص بـ"فرانكى ليمون أند ذا تين ايدجرز"، وهو فريق من الخمسينيات تخصص فى الألحان المتفائلة السعيدة مثل Why do fools fall in love? وكلفت سوزان باس، وكانت وقتها مساعدة مبدعة، بالقيام بدور عملى فى تطوير الفريق. وقدم جوردى الفريق باعتباره من اكتشاف ديانا روس، حتى أن عنوان أول ألبوم كان Diana Ross Presents the Jackson 5 [ديانا روس تقدم "جاكسون فايف"] الذى طرح فى الأسواق سنة ١٩٦٩. وكانت مبيعات الألبوم مشجعة (ما يزيد على ٦٠٠ ألف نسخة)، وخاصة بعد أول أسطوانة مفردة حققت قدراً كبيراً من النجاح.

وباستغلال جوردى لروس، وكانت قد أصبحت بحلول ١٩٦٩ نجمة معروفة، ضمن للفريق ظهوراً على المستوى القومى. كما أنه تصور "جاكسون فايف" بطريقة مختلفة عن تصوره لسائر فقراته. فقد كان من المنتظر أن يصبح الفريق ظاهرة قابلة تماماً للتسويق. وكان جوردى قد شاهد إنتاج "ذا مونكيز"، وهو فريق أبيض مصطنع يضم أربعة ممثلين جرى تجميعهم للتمثيل فى مسلسل كوميدى. ومع ذلك اشتراه الجمهور: إذ بيعت أسطوانات "ذا مونكيز" بدعم من المسلسل التليفزيونى. وكان جوردى يرى

"جاكسون فايف" فى الضوء ذاته. ولم تكن السلع مثل البوسترات والـ"تى شيرتات" والدبابيس سوى بداية، وما أن حل عام ١٩٧١ حتى كان جوردى قد وضع الفريق وسط سلسلة أفلام كارتون كانت تذاع صباح يوم الأحد وكان الممثلون فيها ينطقون بحوار الشخصيات التى يفترض أنها أفراد الفريق. كما أنه جعل الفريق يظهر مع سامى ديفز الصغير، الذى كان ضمن حظيرة "موتاون" فى ذلك الوقت. ومن المفترض أن جوردى تعلم دروساً مهمة فى تنظيم الحفلات لروس وجعلها تثمر فى حالة "جاكسون فايف".

إلا أنه فى سنة ١٩٧١ تبين أن خططه معرضة للخطر. فقد جيء بنسخة بيضاء من "جاكسون فايف"، اكتملت بطفل صغير نابه، من أحد مجتمعات المورمون فى أوجدن بولاية يوتاه. وربما لم يكن فريق "ذى أوزموندز" قادراً على الغناء والرقص بنفس جودة الإخوة جاكسون، ولكنهم كانوا قريبين. والأمر الأكثر أهمية أنهم كانوا من البيض. والغريب أن فريق "ذى أوزموندز" كان مسئولاً عن حياة مايكل جاكسون الفنية منفرداً. وهم لم يسرقوا زهرة الفريق وحسب، وإنما قدموا لسوق المراهقين طفلاً معجزة. فقد كان دونى أوزموند يغنى مع إخوته فى مسلسل تليفزيونى بعنوان **The Andy Williams Show** منذ أوائل الستينيات. وكان فى الرابعة عشرة عندما باع الفريق ما يزيد على المليون نسخة من **One bad apple**، وهى أغنية قال عنها جوردى إنها لا تصلح لفريق "جاكسون فايف". ومع أن الفريق كان موجوداً منذ عدة سنوات، فإن تقديم دونى، وهو طفل أبيض يتمتع بصحة جيدة ذو أسنان عريضة وعينين واسعتين، كان صدمة لجوردى. وقدمت شركة "مترو جولدوين ماير"، التى كانت قد ارتبطت بعقد تسجيل مع فريق "ذى أوزموندز"، دونى منفرداً، حيث كانت أولى أغانيه المنفردة **Sweet and innocent** بداية سلسلة من النجاح الكبير. وخلال شهر من طرحها، التقى جوردى بوالد الإخوة جاكسون، جو، الذى كان يدير شئونهم كذلك، وقررا إصدار أغنية مفردة لمايكل جاكسون بدون الفريق، وهى **Got to be there**.

وشجع نجاح الأغنية المفردة على المزيد من الإصدارات. وكانت حياة مايكل جاكسون فى واقع الأمر تحوطها حياة إخوته: فقد كان يظهر على خشبة المسرح معهم، وكان فريق "جاكسون فايف" يسجل الأسطوانات بشكل جماعى، إلا أن الفريق أصبح بمثابة منبت لحياة مايكل العملية المنفردة، مما سمح له بأن ينمو وينضج كفنان دون أن يتعرض للعوامل الصعبة التى دمرت الكثير من الفنانين الصغار، مثل درو باريمور الذى كان يعالج من إدمان المخدرات والكحول وهو فى الثالثة عشرة من عمره. وبحلول سنة ١٩٧٤، ومع اقتراب مايكل من إكمال السادسة عشرة، ظهر الفريق فى لاس فيجاس، وكان ذلك فى الغالب بإيعاز من الأب، الذى كان مستعداً لأن يتحدى جوردى.

وكان رئيس "موتاون" قد خطط مسار ديانا روس بعناية، وكانت مناورته لإدخالها كوباكابانا وفيجاس مع فريق "ذا سوبريمز" في منتصف الستينيات أمراً مهماً لنجاحها المطلق في سوق الطبقة الوسطى البيضاء. إلا أنه شعر أن الوقت ليس مناسباً لأن يخطو تلك الخطوة الضخمة من سوق مشتري الأسطوانات الصغار إلى أندية العشاء. وفي ذلك الوقت، استغل الفريق الفرصة لتقديم فردين من الأسرة ستصير لهما حياتهما في مجال الفن، وهما جانيت ولاتويا، التي صارت أشبه بجوزفين بيكر بعد أن غادرت الولايات المتحدة لتعمل في باريس.

أرضى جو جاكسون الكلام الطيب الذي كتبه النقاد عن عرض فيجاس، وهو ما يعني أن قراره كان سليماً. إلا أن ذلك كان أول خلاف ضمن العديد من الخلافات مع جوردي. فعلى سبيل المثال حال جوردي دون تصوير فيلم كان مقرراً أن يقوم فيه الإخوة بدور عبيد، كما ألغى جولة فنية في بريطانيا بعد أن أدلى جاكسون ببيان مفصل لوسائل الإعلام رغم الحظر الذي فرضه جوردي. وكان جوردي نفسه يعتقد أنه اعتباراً من ١٩٧٣ وبعد أربع سنوات مع "موتاون" "تحول أبوهم، جو، من رجل يعمل بهدوء من وراء الكواليس إلى شخص له الكثير من الشكاوى والمطالب. وشمل ذلك كل شيء بدءاً من أن يكون له رأي في الطريقة التي تنتج بها أعمالهم، أو أي الأغاني يغنون، أو ما يفعلونه وما لا يفعلونه، إلى الطريقة التي يتم بها تنظيم الحفلات لهم وإشراكهم في الحفلات" (١٩٩٤: ٣٧٤).

وكان معروفاً عن جو جاكسون نفسه أنه غير راض بكل المناطق التي ذكرها جوردي؛ وقد غضب بصورة خاصة عندما احتل ألبوم مايكل المنفرد الرابع **Forever Michael** المركز ١٠١ في قوائم الألبومات، وهو ما يقل ثمانية مراكز عن ألبوم ١٩٧٣ وعنوانه **Music and me**، الأمر الذي يعد فشلاً تاماً. وبدا أن جوردي - الذي كان يعتقد أن صيغة "موتاون" جيدة للكل - لم يسمح للإخوة بمساحة يمكنهم فيها كتابة أعمالهم أو إنتاجها. أما جو جاكسون فقد "أدرك بدهاء أن أبناءه لن يحققوا مكاسب مالية كبيرة ما لم يملكوا حقوق النشر الخاصة بأغانيهم" حسبما يقول تاربوريلي (١٩٩١: ١٤٣). وكانت شركة "جوبيت" للنشر التي يملكها جوردي - كما سبق ورأينا - عنصراً مهماً من عناصر إمبراطوريته وكانت مادة "جاكسون فايف" موجودة تحت سقفها. وكان جو جاكسون يريد من أبنائه أن يكتبوا على الأقل بعض مادتهم. وبناء عليه يسحبون بعضاً من العائد الذي لولا ذلك لانصب كله في "جوبيت". ويمكن أن يكون هذا مبلغاً كبيراً من المال؛ فعلى سبيل المثال كان بيع مليون أسطوانة مفردة يولد في العادة ٢,٧ سنت عن كل نسخة للفريق. وقد يزيد ذلك بمقدار سنتين لكل نسخة لو كان الفريق هو الذي كتب المادة.

وفى سنة ١٩٧٥ أبلغ جو جاكسون أبناءه أن الوضع مع جوردى بات لا يمكن السكوت عليه وأنهم لا بد أن يتركوا "موتاون". وسمع جوردى هذا الخبر فى البداية من خلال جيرمين جاكسون، الذى كان فى ذلك الوقت زوج ابنته هيزيل. فقد أبلغه جيرمين أن سائر أفراد الفريق وقعوا عقوداً مع "سى بى إس"، بالرغم من حقيقة أنه كان لا يزال هناك عام متبق فى عقد "موتاون". ودون أن يعلم جوردى، كان جو جاكسون وزميله فى العمل آرونز، وقد عاد للظهور فى الصورة فى تلك المرحلة، يبحثان الخيارات قبل ذلك بفترة. وكانا قد التقيا بأحمد أردغان حيث كان الرأى هو توقيع عقد مع "أطلانطك"، إلا أن أردغان لم تكن لديه الرغبة فى ذلك. ورأينا فى الفصل السادس كيف كانت "سى بى إس" تتمتع بعلاقة فنية وتجارية ناجحة مع كينى جامبل وليون هف، من "فيلادلفيا إنترناشونال ريكوردز". وكانت "سى بى إس" ترغب فى أن يكون بها قسم للموسيقى السوداء، وكان جامبل وهف يتمتعان باستقلال نسبى لتطوير موسيقاهما. وساعدهما صوت فيلى الخاص بهما الذى يسهل الوصول إليه فى الحصول على المنطقة الوسطى الخاصة بالأسواق البريطانية والأوروبية.

وكانت واحدة من شركات الأسطوانات التابعة لـ"سى بى إس" تعرف باسم "ايبيك" وكان يديرها رون ألكسنبرج فى منتصف السبعينيات. ولنتذكر أنه فى سنة ١٩٧٥، كان "جاكسون فايف" قد أمضى أربع سنوات فى الأداء والتسجيل؛ وكان مايكل قد فصل نفسه فصلاً مؤقتاً لتسجيل أغانيه المفردة، ولكنه لم يكن قد بات نجماً فى حد ذاته بعد؛ وكانت مبيعات أسطوانات الطرفين قد انخفضت فى الاثنى عشر شهراً المنصرمة. وكان هناك من الأسباب ما يدعو إلى افتراض أن الجمهور مل النجم الطفل شديد الموهبة وإخوته المؤهلين لما يقومون به دون أن يكونوا مثيرين. وانتهزت "سى بى إس" الفرصة عندما عرضت مقدماً قدره ٧٥٠ ألف دولار و٣٥٠ ألف دولار مضمونة لكل ألبوم مقابل حقوق الأداء العلنى. غير أن نسبة حقوق الأداء العلنى هى التى كانت تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك التى كانوا يحصلون عليها من "موتاون"، التى كانت تدفع ٣ بالمائة من سعر الجملة لكل أسطوانة تباع. وعرضت "سى بى إس" ٢٧ بالمائة من سعر الجملة للأسطوانة التى تطرح فى الولايات المتحدة، طبقاً لما ذكره تارابوريلى الذى يحسب أنه فى "ايبيك" كان الفريق سيحصل فى المتوسط على ٩٤,٥ سنت عن كل ألبوم يباع فى الولايات المتحدة و٨٤ سنتاً فى الخارج، مقابل ١١ سنتاً للألبوم كان يحصل عليها من "موتاون" فى الولايات المتحدة وأوروبا (١٩٩١: ١٥٢). وكان هناك كذلك شرط تصاعدى فى الاتفاق ينص على أنه بعد مبيعات مقدارها ٥٠٠ ألف دولار، تزيد نسبة حق الأداء العلنى لتصبح ٣٠ بالمائة أو حوالى ١,٠٥ دولار للوحدة. ويقول تارابوريلى: "فيما

يتصل بالدخل، كان هذا الاتفاق الجديد يزيد حوالى خمسمائة مرة على ذلك الاتفاق الذى كان يربطه بـ"موتاون" (١٩٩١: ١٥٢).

وكانت هذه الخطوة تشير إلى أن ظروف الإنتاج الثقافى كانت تتغير لمصلحة الشركات العملاقة، التى كانت فى تلك المرحلة تعى القدرة التجارية للفنانين الأمريكيين الأفارقة وتسعى بشغف إلى تنشئة سوق ضخمة، لا سوق تقتصر على فئة بعينها. وكان جوردى يرغب فى استغلال السوق بنفسه، إلا أن "موتاون" لم تكن نداً للاعبين الكبار. وثبتت موهبة جوردى فى إنتاج السلع. ولكن ما حققته "موتاون" من نجاح - باستثناء روس - كان أسطوانة تلو الأخرى. وكان لدى "سى بى إس" الموارد التى تمكنها ليس فقط من الإنتاج، بل من التسويق والتسليع والإنتاج فى دائرة متصلة؛ وكان لا بد من تطوير مايكل كفنان.

ورغم ذلك رفض جيرمين ترك "موتاون"، وكان لدى مايكل بعض التحفظات؛ إلا أن أباهما لم يكن لديه أى تحفظ. ومع أن أبناءه كان لا يمكنهم تسجيل أسطوانات لـ"سى بى إس" قبل انقضاء أجل تعاقدهم مع "موتاون"، فقد عقد مؤتمراً صحفياً ليعلن الانفصال، فيما يعد تحدياً متعمداً لجوردى الذى كان قد حذره من ذلك. وكانت ممارسة جوردى التعاقدية هى أن "يملك" أسماء فرقه. ولاحظنا فى الفصول السابقة كيف احتفظ بـ"ذا سوبريمز" و"ذا فانديلاس" باعتبارهما من ممتلكات "موتاون". وقد قال باقتناع إن "ذا جاكسون فايف" ملك لـ"موتاون"، تماماً مثل اللوجو الذى يكتب بهذه الطريقة **Jackson 5ive**. ورفع جوردى دعوى قضائية ضد كل من "سى بى إس" و"جاكسون فايف" لمخالفة العقد.

وأعقب ذلك الخطاب العنيف الذى بات مألوفاً ضد ممارسات جوردى الحادة المزعومة: فقد رفعت عائلة جاكسون دعوى مضادة، مدعية أن من حقها الحصول على حقوق أداء علنى إضافية. ورفع جوردى التعويض الذى طالب به من ٥ ملايين دولار إلى ٢٠ مليون دولار بعد استغلال صورة قديمة لجيرمين فى إعلان عن أحد مسلسلات "سى بى إس" اسمه **The Jacksons**. ويقول جوردى: "فى النهاية لم نكن مدينين لهم بشىء، ودفعت لنا تسوية مقدارها ١٠٠ ألف دولار" (١٩٩٤: ٣٤٧). وكان "جاكسون فايف" آخر فقرة تتلقى معاملة خط تجميع "موتاون" المجرب والمختبر. فقد كانت تلك سنة ١٩٧٥ وكان اهتمام جوردى منصباً على مشروعات روس السينمائية.

كان **The Jacksons** أول ألبوم يسجله الفريق الذى صار له اسم جديد لـ"سى بى إس". وكان منتجاه التنفيذيان هما جامبل وهف من "بى آى آر". وكان الألبوم الذى طرح سنة ١٩٧٧ يضم أغنية **Blues away** التى كتبها مايكل وأغنية **Style of life** التى

كتبها الإخوة بصورة جماعية. وعمل جامبل وهف كذلك فى إنتاج ألبوم "سى بى إس" الثانى Goin' Places ولم يحقق أى منهما نجاحاً كبيراً من الناحية التجارية، وإن كان أفضل من الأسطوانات المفردة التى سجلها جيرمين لـ"موتاون". ودخل جو جاكسون فى اتفاق تجارى مع اثنين من مديرى الأعمال المشاركين البيض، اللذين سيحلان فيما بعد محل آرونز؛ وهما رون وايزنر وفْريدى دومان. وكما رأينا فى الفصول السابقة، جعل جوردى الوظائف التنفيذية فى أيدى البيض دون الشعور بضرورة تفسير قراراته. ومن المفترض أن جو جاكسون - باعتباره مدير أعمال ووالد فريق أمريكى أفريقى لم يكن يبدو أنه يتقدم تماماً بالقدر الذى يأمل - كان يشارك جوردى بعض همومه. فمن أجل الحيلولة دون عزل صناعة الموسيقى التى يسيطر عليها البيض للفقرات السوداء، كان لابد من بضعة مفاوضين بيض يعرفون كيف يشقون طريقهم إلى الأماكن الصحيحة التى ربما تكون ضرورية. ولا تزال هذه استراتيجية شائعة، وإن لم تحظ بشعبية كبيرة. وكانت النتائج جلية فى ألبوم الفريق التالى Destiny الذى بيع منه مايونا نسخة، وهو ما جعله أكثر أسطوانات "سى بى إس" نجاحاً من الناحية التجارية حتى ذلك الوقت. وحصل الإخوة على نصيب أكبر من كتابة العمل وإنتاجه.

تحدثنا عن فيلم ديانا روس The Wiz الذى دعمته "موتاون" فى الفصل السابع؛ وقد غضب سائر أفراد الأسرة من ظهور مايكل فى الفيلم، الذى كان له، رغم عدم نجاحه، الأثر الأكبر فى إخراجه عن سياق عائلة جاكسون كفنان بالغ. ولم تكن الأغنية المفردة المأخوذة من الفيلم ناجحة، وإن كان لعمل هذه الأغنية الفضل فى اتصال مايكل بالمنتج كوينسى جونز، الذى سترتبطه به علاقة فنية خصبة غير عادية على مدى السنوات العديدة التالية.

وكان جونز عازف ترومبيت وقائداً لفرقة موسيقية أصبح فى بداية الستينيات نائباً لرئيس شركة "ميركورى ريكوردز"؛ وفى نهاية السبعينيات كان قد توقف عن الأداء وكان يمضى معظم وقته فى عمل موسيقى الأفلام. وقوبل تعاونه مع مايكل بمعارضة من جانب والده جو وإخوته: فمقارنة بأسطوانات الفريق، كانت جهود مايكل الفردية غير مبالية من الناحية التجارية. وكان هناك إجماع على أن طاقاته يمكن توظيفها بطريقة أكثر ربحية فى مشروعات جماعية. وكانت تجربة جونز مع الصوت الشعبى الذى تسعى إليه عائلة جاكسون محدودة: فقد كان ما يتميز هو به ترتيبات الفرقة الموسيقية الكبيرة. ومع ذلك فقد استمر المشروع وكان المنتج صوتاً أكثر بريقاً من أى وقت مضى. ويسميه بارنى هوسكينز "انتصار التمازج المصنوع داخل الستوديو ... أول ألبوم أسود وأبيض حقيقى للسواد الأعظم من الجمهور" (١٩٩٦: ٣٠١).

وكان غلاف Off the Wall مصمماً بعناية لكي يكمل الاتجاه نحو التطور: فقد أظهر مايكل مرتدياً بدلة بيضاء. وربما أوحى بذلك أول ألبوم منفرد للفنان البريطاني برايان فيرى، الذى قدمه على هيئة بوجارت المحبط، وقد خرج مباشرة من فيلم "كازابلانكا". وكان الألبوم الذى طرح فى أغسطس ١٩٧٩ بمثابة كشف للجوهر: فحقيقة الأمر أنه أعاد طرح مايكل جاكسون كفنان منفرد نضج لتوه، يبيع ستة ملايين نسخة (ولا يزال يبيع) وينتج أربع أغنيات مفردة ناجحة. (وفى العام ذاته، أصبحت أغنية فريق "شيك" Le Freak أكثر الأغنيات المفردة مبيعاً فى تاريخ شركة "أطلانطك"؛ وكما فعل مايكل، عزز الفريق صورة الأسود المتطور المنتمى للطبقة الوسطى الذى لا يعتريه شعور بالندم).

أقنع نجاح ألبوم Off the Wall مايكل بأن الطموحات الشخصية التى فى نفسه باتت جاهزة للتحقيق. ولكى يبلغ هذه الغاية، احتفظ بجون برانكا، وهو محام من نيويورك لديه خلفية عن قانون ضرائب الشركات وصناعة الموسيقى. وكانت تلك انطلاقة لمايكل الذى كان من قبل يولى أموره لمحامى والده ومحاسبيه. وطبقاً لشروط الترتيب، كان على برانكا ألا يكون له أى شأن بسائر عائلة جاكسون: أى أن يقتصر اهتمامه على مايكل. وبذلك كانت أولى مهامه هى إعادة التفاوض بشأن اتفاق أسطوانات منفصل يعطى موكله ٣٧ بالمائة من سعر الجملة التى تباع به أسطواناته، والحق فى ترك الفريق دون أية مسئولية متى رغب فى ذلك. ويمكن مقارنة ذلك بعقد ستيفى وندر مع "موتاون" الذى أعطاه ٢٠ بالمائة من نسبة حقوق الأداء العلنى و١٣ مليون دولار مقدماً بعد أربعة ألبومات اتسمت بالأصالة والتجديد. وبدا اتفاق مايكل جيداً بطريقة مدهشة بعد ألبوم ناجح واحد، حتى وإن كان ينبئ بمستقبل طيب؛ ولكن ما الذى لا بد أن تخسره "سى بى إس"؟ إذا هبطت مبيعات الأسطوانات فى المستقبل، فإن أثر مبالغ حقوق الأداء الكبيرة سيقل؛ وإذا كان الحال كذلك، فإن مايكل لن تكون لديه الرغبة فى ترك أمان الفريق الذى كان شيئاً مضموناً.

وبحلول منتصف ١٩٨٣ عندما كان العقد الإدارى للفريق بحاجة إلى تجديد، كان وضع مايكل أكبر بكثير من وضع إخوته. وكان معروفاً على نطاق واسع أن المغنى قد ترك لبرانكا اتخاذ معظم قراراته؛ وفى الوقت نفسه فقد الثقة فى شريكى والده رون وايزنر وفْريدى دومان. وفيما يمكن أن يكون إجراء وقائياً، انفصل جو جاكسون عن وايزنر ودومان وقال لوسائل الإعلام: "كان هناك وقت شعرت فيه أننى بحاجة إلى مساعدة البيض فى التعامل مع بنية قوة الشركات فى "سى بى إس" ... وكنت أعتقد أن وايزنر ودومان سيكون فى مقدورهما مساعدتى" (ورد فى تارابوريلى، ١٩٩١:

٣٠١). وكانت تلك التعليقات ذات أثر مدمر على مايكل الذى أصدر بياناً عاماً يؤكد فيه أن هذه ليست آراءه. كما أنه فصل والده باعتباره مدير أعماله وكلف برانكا بمزيد من المسئوليات.

وفى تلك الفترة كانت تغيرات الوجه التى ستصبح فيما بعد مادة لأسطورة قد بدأت: إذ أجريت عمليتا تجميل فى أنف مايكل فى أعقاب الحادث الذى كسر فيه؛ وكانت النتيجة أنفاً دقيقاً فتحتاه ضيقتان. ووفر ذلك - إلى جانب البرمنانت الذى كان موضة فى أوائل الثمانينيات - لمايكل شكلاً مختلفاً بعض الشىء عن ذلك الذى ظهر على غلاف ألبوم **Off the Wall**.

ورغم نجاح مايكل التجارى، ظلت "إم تى فى" لفترة طويلة غير عابئة به. وكانت محطة التليفزيون الكيبل التى تذيع الموسيقى طوال أربع وعشرين ساعة قد بدأت العمل سنة ١٩٨١، حيث تخصصت فى الأغنيات المصورة والأخبار الغريبة التى تدور حول الموسيقى. وكان نجاحها يقوم على سوق محدودة: وهى سوق الشباب، وغالبيتهم من أبناء الطبقة المتوسطة البيضاء الذى لديهم فائض من الدخل لإنفاقه على شراء الأسطوانات والأشرطة وأسطوانات الليزر فيما بعد، وكذلك السيارات والملابس والبيرة والصودا وأجهزة الهاى فاى وغيرها من السلع الاستهلاكية التى كان يعلن عنها على الهواء. وكان دخل "إم تى فى" يأتى من اشتراكات الكيبل والمعلنين الذين يرغبون فى استهداف أسواقهم بصورة محددة. ومقارنة بالمحطات الأخرى، التى كان تخطيط برامجها أكثر اتساعاً، كان بإمكان "إم تى فى" أن تكون بمثابة سوق محددة سكانياً لوكالات الإعلان التى ترغب فى الوصول للشباب الأبيض.

ومن المدهش أن "إم تى فى" كانت تقدم سنة ١٩٨٣ عدداً قليلاً جداً من الفقرات الأفريقية الأمريكية. وكانت أغنية هيربى هانكوك المصورة **Rocket** التى فازت بجائزة هى التى تذاع فقط، لأن أبطالها كانوا أطراف مانيكانات آلية، حيث كان وجه هانكوك يظهر فقط بصورة عابرة داخل برواز. وستكون العادة أن ترسل كل شركة أسطوانات شريطاً لأغنية بعينها إلى "إم تى فى" لمعرفة رأى المحطة؛ وكان الرفض معناه مقاومة تسويق الأغنية؛ بينما كان القبول يضمن زيادة كبيرة فى المبيعات. وبعض الفنانين من "صنع" "إم تى فى": فعلى سبيل المثال تلقت "إم تى فى" الفريق الأبيض "دوران" بشغف فى أوائل الثمانينيات حيث تمتع بنجاح كبير نتيجة لذلك. ولكن "سى بى إس" رفضت أغنية مايكل **Billi Jean** وثار شك فى أن "إم تى فى" كانت مهتمة فقط بالفقرات "المهمة" التى كانت تروق للشباب الأبيض؛ ولهذا السبب انتهت إلى أن الفنانين السود ليسوا عملاً طيباً. وعند التفكير فى مبيعات ألبومات مايكل، يبدو أن القرار كان وراءه منطق

باطل. فالألبوم الذى أخذت منه، وهو Billi Jean، بلغت مبيعاته ٤٠ مليون نسخة فى أنحاء العالم؛ وهو ما يعنى أن مايكل حصل على حوالى ٥٠ مليون دولار من مبيعات الألبوم وحدها، إضافة إلى حقوق الأداء العلنى من السبع أغانى المفردة التى يضمها الألبوم، وجميعها ضمن العشر أغانى الأكثر مبيعاً. ولنتذكر أن مايكل كان قد تفاوض بشأن اتفاق منفرد مع "سى بى إس". وهددت شركة الأسطوانات محطة "إم تى فى" بمقاطعة كل فنانيها لها.

ولن يعرف أحد مدى تأثير تقلب قلب "إم تى فى" على هذا. ويمكننا التأكد إلى حد ما أن "إم تى فى" نفسها تغيرت نتيجة لأغانى مايكل المصورة. وبدأ الكثير من الفقرات السوداء فى الظهور. وفى أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات أصبحت Yo! MTV Raps سلسلة أساسية. وربما كانت "إم تى فى" كوسيلة إعلامية تجارية ممتنة للراحة من موسيقى البوب الخاصة بأواخر السبعينيات، وكان الكثير منها خشناً وبدائياً وفوضوياً إلى حد كبير. باختصار، لم تكن ذلك النمط من الموسيقى الذى يجعل المعلنين يتسارعون على دفع المال. ولم تكن الموسيقى العابرة المنطلقة بصوت عال من لندن ونيويورك من قبيل "سكس بيستولز" و"رامونز" وغيرهما بيضاء بقدر ما هى رمادية. وقد يكون مايكل أسود، ولكنه مقارنة بالبانك كان أشبه بابن الجيران؛ فهو لم يكن يجعل أولياء الأمور يبحثون عن الريموت كونترول لتغيير المحطة.

إن الشعب الذى وجد نفسه متقبلاً للأمور بدون اعتراض فى تراتب عنصرى، وجد افتراضاته وقد تزعزعت، وشبابه وقد تبعثر. وصار مايكل رمزاً: فهو الأمريكى الأفريقى الذى أكد استمرارية وجود الحلم الأمريكى فى فترة التغير الثقافى. وهذا صحيح: فقد كان التراتب العنصرى فى حاجة إلى تنقيح. بل إنه ليس صحيحاً: فلا حاجة إلى تدمير البنية التى كان جزءاً منها. وربما يكون صحيحاً: فلا بد أن يشعر البيض بوطأة الذنب على ما اقترفوه من أخطاء على مر التاريخ. ومن المؤكد أنه صحيح: فقد خفت حدة الشعور بالذنب نتيجة لنجاح السود الموهوبين – مثل مايكل.

وكانت أغنية Billi Jean قوية من الناحية التجارية. أما الألبوم الذى كانت جزءاً منه فكان ظاهرة مختلفة تمام الاختلاف: فلأن thriller يتكون من أشد العناصر تنافراً، فقد كان برمته يزيد كثيراً على مقدار أجزائه. وكان للأغنية التى اتخذ اسمها عنواناً له علاقة ضعيفة بالقصائد الغنائية مثل Lady in my life التى لم تكن بدورها تشترك فى شىء مع Beat it التى كانت تضم جيتار عازف الهارد روك ايدى فان هالين. وكان الخيط المشترك الوحيد الذى يربط بين بعض الأغانى، مثل Don't stop till you get enough وWanna be starting something هو أنها كانت صالحة للمراقص. وبقيام

مـايكل وجونز بعمل هـذه المجموعة المتنافرة، يكونان فى واقع الأمر قد اتفقا بشـأن الإنتاج وخططا لتقديم شىء يرضى كل الأنواق. وحول **Thriller** مايكل من واحد من الفنانين الذين تحقق أسطواناتهم أحسن المبيعات إلى الفنان الأكثر مبيعاً. فقد كانت مبيعات الألبوم تصل إلى ٥٠٠ ألف وحدة أسبوعياً وأصبح أعلى الألبومات مبيعاً فى التاريخ. وقدر أندرسن سنة ١٩٩٤ أن إجمالى ما حصل عليه مايكل من المبيعات تعدى المائة وثلاثين مليون دولار.

وكانت الأغنية المصورة شديدة الروعة التى يحمل الألبوم اسمها بشكلها المبتكر، الذى يمثل قصة داخل قصة، أغلى أغنية تصور حتى ذلك الوقت، حيث بلغت تكاليفها ٦٠٠ ألف دولار، وساهمت مساهمة قوية فى مبيعات الألبوم. وكان بثها لأول مرة بمثابة حدث تليفزيونى يفوق التصور؛ والواقع أنها حصلت على جائزة التليفزيون الأولى فى ديسمبر ١٩٨٣ وبلغت مبيعاتها ٤٨ مليون نسخة بصورة مستقلة عن الألبوم.

والواقع أن الأغانى المصورة وسائل صريحة للتسويق؛ فليس من المعتاد تقييمها على أساس قوتها الدرامية. ولكن مايكل جاكسون حطم هذا التقليد وكان لديه مجموعة من المنظرين الثقافيين المنادين بـ"قراءتها". إلا أن التجديد الحقيقى كان أقل وضوحاً. فبسبب تكلفة التصوير الضخمة، صاغ شخص ما، ربما كان برانكا، طريقة لتعويضها من خلال أغنية مصورة ثانية، وكانت فى هذه المرة تقوم على "صنع" **Thriller**. وكانت تكلفة ذلك صغيرة نسبياً: حيث كان فيلماً تسجيلياً يبين كيف صنع التأثيرات الخاصة وكيف تم تجميع المشاهد مع بعضها. وبيعت الحقوق لإحدى شركات توزيع أفلام الفيديو واشترت "إم تى فى" حق العرض الأول، مما مكن "جاكسون وشركاه" من استعادة كل تكاليف الإنتاج إلى جانب الربح. وكان ذلك انقلاباً، خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا سياسة "إم تى فى" الخاصة بعدم دفع أية أموال للفنانين أو شركات الأسطوانات مقابل إذاعة الأغانى المصورة. وهذا الأمر فى حد ذاته جعل مايكل مختلفاً عن غيره من الفنانين.

وانعطف الطريق الذى سارت فيه حياة مايكل الفنية نحو مجال جديد بعد ذلك. فبخلاف مبيعات الأسطوانات، شرع مايكل نفسه فى اتخاذ هيئة غامضة تكاد تكون سرية: إذ كان حضوره على المسرح لافتاً للانتباه، ولكن الأجزاء المثيرة بحق منه كانت هى تلك التى لا يمكن لغير المقربين منه أن يروها. وكانت فقرة مايكل التى قدمها ضمن احتفالات "موتاون" بالذكرى الخامسة والعشرين لتأسيسها سنة ١٩٨٣ أول ظهور عام "حى" له منذ الجولة الفنية التى قام بها سنة ١٩٨١. وشاهد الخمسون مليون من مشاهدى التليفزيون ومعهم المعجبون الحاضرون تدريباً على الأسلوب: إذ رأوا عرضاً

راقصاً لا تشوبه شائبة وسمعوا صوتاً صحيح النغمات ومتوافقاً مع حركة الشفتين؛ وما لم يلمحوه هو الجوهر الإنسانى العفوى؛ فلم تكن هناك غمزات، ولا كلام جانبى، ولا ارتجال. ومن المؤكد أنه لم تكن هناك أية نقائص أو عيوب.

وبسبب وضعه بات الوهج الإعلامى بغير انقطاع. وكانت صداقته لإيمانويل ليويس الممثل الطفل أول دليل موثق على تفضيله للرفاق الذكور الصغار. وبدت عملية التجميل التى أجراها تتسم دوما بالجرأة والشجاعة. كما أنه أثار حفيظة كنيسته، شهود يهوا، بسبب النسخة المصورة الكئيبة من Thriller التى تتضمن أفكاراً تتعلق بتحول الإنسان إلى ذئب والاتصال بأرواح الموتى. وكان الحادث الذى وقع له أثناء تصوير إعلان لـ"بيبسى" بداية لسيرك إعلامى عالمى. ومع أن مايكل طفل نجم سابق وأمريكى أفريقى، فقد كاد يكون فريداً لكونه لم يصم نفسه بمخالفته الأعراف من ناحية المخدرات أو القانون، كما أنه لم يتورط فى أية علاقات فظيعة من الناحية الجنسية، وإن كثرت الشائعات الخاصة بتلك العلاقات فى السنوات التالية. وعلى عكس ستيفى وندر، الذى كانت جاذبيته كبيرة ومتنوعة كذلك، كانت الموسيقى التى يقدمها مايكل بريئة وغير دموية. وكان نمط الشائعات التى كثيراً ما تستخدمها وسائل الإعلام لحرق النجوم السود - سواء أكانوا فى الفن أم فى الرياضة - غير قابلة للتطبيق. بل إن مايكل لم يكن يشرب الخمر: وعندما دفعت له بيبسى ما يقدر بـ ٧٠٠ ألف دولار لدعم منتجها، كان معروفاً للكافة أنه ما كان ليجرؤ على أن يدع أى شىء على هذا القدر من عدم النقاء يمر من بين شفتيه.

وكشأن جريتا جاربو وهوارد هيوز، انسحب مايكل من المشهد العام ليجد أن وضعه ازداد رفعة نتيجة لذلك. وما أن يصل فنان من الفنانين إلى وضع معين، فإن ما يمكنه فعله لمنع الاهتمام به قليل. والتزام الصمت لا نفع منه: فعندما تختفى الشخصيات المعروفة، هناك دائماً من يراها؛ وعندما لا تقول شيئاً تلفق وسائل الإعلام أقوالاً لها. وكان ما يريده مايكل بعد Thriller هو المديح والثناء وليس الوهج. إلا أن والده دفعه إلى القيام بجولة فنية أخرى مع إخوته، الذين كانوا فى ذلك الوقت يهوون بسرعة فى غياهب النسيان. وتمت الجولة سنة ١٩٨٤ وكانت تسمى "جولة النصر". وجعل ذلك مايكل يتصل بشخص أصبح بصورة عليها خلاف أكثر منظمى المباريات الرياضية نفوذاً فى التاريخ، وبالتأكيد أقوى الأمريكيين الأفارقة نفوذاً فى بزنس الرياضة، وهو دون كنج.

●●●

إذا كان مايكل من الطيبة بحيث لا تخاله حقيقياً، فإن الشىء نفسه لا يمكن قوله

عن دون كنج. ففى سنة ١٩٩٥ وجد كنج نفسه فى المحكمة متهماً بغش شركات التأمين البريطانية عن طريق تلفيق مطالبات نفقات مقدارها ٣٥٠ ألف دولار لمباراتى ملاكمة فى سنة ١٩٩١ كانتا قد ألغيتا. وكانت تلك مخالفة واحدة ضمن سلسلة طويلة من المخالفات المزعومة. وقال كنج بنفسه: "اتهمتنى وزارة العدل بكل ما هو معروف من الجنايات والجنح: الابتزاز وبيع التذاكر فى السوق السوداء وعدم الإعلان عن الدخل الصحيح والتأثير على مجرى المباريات والتحكم فى نتائجها وإفساد المسئولين وغسل الأموال.. إلا أن الحلقة المفقودة هى عبء الدليل الفعلى" (ورد فى ليدز، ١٩٩٠: ٩٦).

وذات مرة كان هناك ما يكفى من الأدلة: ففى سنة ١٩٦٧ سجن كنج فى مؤسسة ماريو الإصلاحية بأوهايو، بسبب القتل غير العمد عقب قتله لرجل فى معركة فى كليفلاند ستريت. وبعد قضاء أربع سنوات بها، صادق كنج ثلاثة أشخاص كانوا على قدر كبير من الأهمية بالنسبة لظهوره: وهم دون إلبوم الذى كان منظماً لمباريات الملاكمة لفترة قصيرة وكان يعمل فى بنسلفانيا وأوهايو؛ ولويد برايس الذى كان مغنى روك أند رول وسجل أغانيه على أسطوانات آرت روب "سبشالتى" (وباع مليون نسخة من أغنيته Lawdy Miss Clawdy قبل أن يغطى عليها إلفيس بريسلى)؛ ومحمد على الذى كان الملاكم رقم واحد فى تلك الفترة وكان الزعيم الرمزى لأعداد لا حصر لها من السود فى الولايات المتحدة، وربما فى العالم أجمع.

وكان برايس يعرف كنج منذ عدة سنوات والتقى به فى السجن. كما كان يعرف محمد على الذى كان قد هزمه جو فريزر قبل عدة أشهر. وأقنع كنج برايس بمطالبة محمد على بالمشاركة فى مباريات ملاكمة استعراضية تجرى فى أحد مستشفيات كليفلاند الذى كان مهدداً بالغلق. وكان أغلب العاملين والمرضى فى المستشفى من السود. ووافق محمد على وسعى كنج للاستعانة بخبرة إلبوم فى إدارة عروض الملاكمة. وفى هذه المرحلة، كان كنج يعرف القليل عن الاتفاق مع الحكام والأطباء وتأجير الحلبة والتقدم للحصول على ترخيص وغيرها من أمور.

وشاهد ثمانية آلاف وخمسمائة شخص محمد على وهو يلاكم أربعة رجال. واستغل برايس نفوذه للمجىء بويلسون بيكيت ومارفن جاى وغيرهما لتقديم العروض، حيث أحيوا حفلاً موسيقياً قبل بداية الملاكمة. وكان إجمالى الدخل ٨١ ألف دولار، وكان مبلغاً مدهشاً بالنسبة لمباريات استعراضية. ويقول إلبوم: "تلقى محمد على عشرة آلاف دولار نظير مصروفاته. ودفعوا لى ألف دولار بدلاً من خمسة آلاف. وحصل المستشفى على حوالى خمسة عشر ألفاً. ووضع كنج الباقى فى جيبه" (ورد فى نيوفيلد، ١٩٩٥: ٣١).

وبعد وقت قصير أدخل كنج نفسه فى شراكة تجارية قائمة بالفعل بين إلبوم وجوزيف جينارو، اللذين كانا يتوليان تنشئة عدد من الملاكمين الواعدين، منهم إيرنى شيفرز الذى سرعان ما صار منافساً. وبحلول سنة ١٩٧٤، كان إلبوم خارج الصورة وكان جينارو يقاضى كنج من أجل الحصول على نصيب من أرباح مشروعات الملاكمة. وتمت تسوية الأمر بأن دفع كنج مبلغ ٣٥٠٠ دولار. وكان ذلك واحداً من نزاعات كثيرة تتصل بالملاكمة كان كنج طرفاً فيها، ولكنها لم توقف تقدمه. وكان كنج متوازناً توازناً تاماً على منحنى المكان والزمان. فقد كان للوعى الجديد الذى أوحى بأعمال الشغب فى الشوارع ما يقابله فى الرياضة. وكانت تحية القوة السوداء المميزة التى قدمها تومى سميث وجون كارلوس فى دورة الألعاب الأوليمبية الصيفية فى المكسيك سنة ١٩٦٨ بمثابة إعلان عن بطل رياضى أسود جرى تسييسه حديثاً.

وتحول محمد على إلى "أمة الإسلام"، التى كانت تعرف أكثر بـ"المسلمين السود"، وكان يتحدث بمرارة عن "الشياطين البيض" الذين يسيطرون على المجتمع الغربى. وباعتبار كنج مستثمراً أسود مهتماً بالملاكمة، كان يمكنه تقديم نفسه على أنه تجسيد لما كان المسلمون السود يكافحون من أجله: وهو الاستقلال الاقتصادى الأسود. ومن خلال عمله كوكيل لشركة تسمى "فيديو تكنيكس"، استطاع إقناع محمد على بالسماح له بتنظيم إحدى مبارياته. ومن حسن حظ كنج أنها كانت واحدة من أبرز مباريات محمد على، حيث استعاد فيها لقب بطل العالم فى الوزن الثقيل وهو فى الثانية والثلاثين من عمره، بفوزه على جورج فورمان بالضربة القاضية فى زائير سنة ١٩٧٤. وكانت المباراة، التى عرفت باسم "معركة فى الغابة"، بمثابة استعراض لكنج، مثلما كانت للبطلين. فقد حضر تراس المؤتمرات الصحفية، وأدلى بأحاديث إعلامية وجعل وجوده محسوساً فى كل مناسبة ممكنة. ونحت كنج لنفسه صورة لا تنسى بتسريحة شعره المذهلة.

وكان مشروع كنج الكبير التالى دورة ملاكمة حققت له أرباحاً مقدارها مليونا دولار وأذاعها تليفزيون "إيه بى سى". وأحاطت بالعرض المزاعم الخاصة بالابتزاز والتحكم فى نتائج المباريات والاتصال بالغوغاء، وإن كان كنج قد بات بارعاً فى التخلص منها، وهو ما كان يتم فى كثير من الأحيان بقوله إن كل شخص أسود ناجح يتهمونه على الفور بارتكاب المخالفات. وهو ما كان بيرى جوردى يتفق معه عليه. ولكن على عكس القصص الخاصة بتورط جوردى مع المافيا، كانت القصص التى تدور حول كنج كان لها أساس. ويتضمن كتاب نيوفيلد **Only in America: The Life and Crimes of Don King** عرضاً لشبكة اتصالات كنج مع عالم الجريمة وقدرته العجيبة

على التخلص من الإدانة. وقد خرج كنج دون أن يصيبه أذى من عملية لمكتب التحقيقات الفيدرالى باسم كودى هو Crown Royal حاولت العثور على صلة بينه وبين الجريمة المنظمة. وسجل أحد المحققين فى هذه العملية، ويدعى جوزيف سبينيلى، تفاصيل ذلك فى مجلة "سبورتس إلاستريتيد" (١٩٩١). بل إن الاتهام الجاهز بالتهرب من الضرائب ما كان ليلصق بكنج.

وظل كنج على اهتمامه ببطولة الوزن الثقيل، إما بتنظيم المباريات أو بإدارة المباريات. وكان مجلس الملاكمة العالمى حريصاً حرصاً غير عادى فى معاملته لكنج، مما أطلق شائعات بأن رئيسه خوسيه سليمان مبالغ فى كرمه. فعلى سبيل المثال، عندما خسر محمد على اللقب أمام ليون سبنكس سنة ١٩٧٨، كان منظم المباراة هو بوب أروم، المنافس الذى كان لديه عقد يعطيه الخيار فى أول ثلاث مباريات يلعبها سبنكس للدفاع عن اللقب. وكان الأمر فى مصلحة كنج عندما جرد مجلس الملاكمة العالمى سبنكس من اللقب وأعلن عن فراغه، مما سمح لكنج بتنظيم مباراة على اللقب بين ملاكمين يسيطر عليهما فى واقع الأمر. وقسم القرار لقب الوزن الثقيل العالمى إلى نسختين مختلفتين واستثمر كنج ذلك فيما بعد، حيث نظم الاشتراك فى دورة "اتش بى أو" التليفزيونية لتوحيد اللقب من جديد وحقق منها ١٦ مليون دولار.

وترك مايك تايسون مدير أعماله بيل كايتون ليدخل فى علاقة تجارية مع كنج. والأمر اللافت للانتباه هو أن تايسون رفض انتقاد كنج حتى بعد انقلاب العديد من الملاكمين الآخرين عليه ومنهم لارى هولمز وتيم ويذرسبون ومايك دوك، بزعم وجود خلافات مالية. وحيث إن تلك الانتقادات كانت صادرة عن ملاكمين أمريكيين أفارقة، فقد كان لها تأثيرها القوى. واشتكى ويذرسبون مر الشكوى بعد دفاعه عن لقب بطل العالم للوزن الثقيل أمام فرانك بونو سنة ١٩٨٦. فقد وافق على الاشتراك فى المباراة مقابل ٥٥٠ ألف دولار، ولكنه لم يتلق سوى ٩٠٠٩٤ دولاراً، فى حين حصل متحديه على اللقب برونو على ٩٠٠ ألف دولار (وعادة ما يحصل المتحدون على ٤٠ بالمائة من إجمالى الدخل). وتلقى كنج عائداً من "اتش بى أو" و"بى بى سى" و"ميلر لايت"، ليصل إجمالى المبلغ إلى ما لا يقل عن مليونى دولار. وشملت خصومات ويذرسبون ٢٧٥ ألف دولار لابن زوجة كنج، كارل كنج، الذى قام بدور مدير أعمال الملاكم.

وعلى عكس الكثير من سائر الملاكمين المتذمرين، ضغط ويذرسبون بمطالبه على كنج، وفى سنة ١٩٩٢ حصل على تسوية مقدارها مليون دولار. وكان حكمه على كنج بمثابة قول معاد للبشر: "ما يتميز به دون هو جريمة الأسود ضد الأسود. فأنا أسود وهو سرقنى" (ورد فى نيوفيلد، ١٩٩٥: ٢٥٣).

أنكر كنج هذا ومعظم الادعاءات الأخرى. إلا الكاتب مايك لوبيكا يسأل: "هل كلهم يكذبون؟ هولمز وويذرسبون وتونى تبز وبنكلون توماس؟ أم أن كنج منافق، يرفع عقيرته بشأن العنصرية من ناحية ويفترس الملاكمين السود بنفسه؟" (١٩٩١: ٥٤). ولم يجب لوبيكا عن السؤال، على الأقل فى العلن.

ومن المؤكد أن كنج تصرف بنفاق فيما يتصل بجنوب أفريقيا، حيث لام الملاكمين ومنظمى المباريات الذين ذهبوا إلى هناك متحدين اتفاق جلنيجلز لقطع العلاقات الرياضية مع أية دولة فرضت الفصل العنصرى حتى سنة ١٩٩٠. إلا أن نيوفيلد يشير إلى أن كنج حصل من "تحت الطاولة" على أجر قدره مليون دولار لتنظيم مباراة فى جنوب أفريقيا.

ولم يتحقق أكبر تنظيم مباراة لكنج: فقد كانت إدانة تايسون وسجنه بتهمة الاغتصاب تعنى أن المباراة مع ايفاندر هوليفيلد (وكان مقرراً إقامتها فى الأصل فى ٨ نوفمبر ١٩٩١) لن تقام. وكان من المنتظر أن يصل إجمالى دخلها إلى ١٠٠ مليون دولار (٦٢ مليون استرلينى)، حيث كان من المنتظر أن يكون دخل المباراة ٨٠ مليون دولار، والمبيعات الخارجية ١٠ ملايين دولار وأجر التنظيم من "سيزرز بالاس" ١٠ ملايين دولار.

وفى يوم من الأيام قال بطل الوزن الثقيل السابق لارى هولمز عن كنج: "إنه يبدو كأسود، ويعيش كأبيض، ويفكر كأخضر." وكان كنج يفكر فى ٣٠ مليون دولار عندما جلس قبالة جو جاكسون على طاولة المساومة. فقد خططا لجولة تشمل أربعين حفلاً صافى أرباحها ٢٤ مليون دولار، يذهب ٨٥ بالمائة منها للإخوة جاكسون ويحصل كل من كنج وجو جاكسون على ٧,٥ بالمائة. وحيث إن معظم خبرة كنج كانت فى الرياضة، فقد ارتبط بجاى كولمان، وهو منظم آخر، ولكنه فتى أبيض اعتقد كنج أنه يمكن أن يتفاوض بسهولة أكبر مع شركة مثل "بيبسى كولا" الراعية للجولة. وعاد من جديد تكتيك صناعة الثقافة السوداء الخاص بتوظيف البيض كواجهة أو وسطاء. إذ كلف كنج كولمان بمهمة استخراج ٥ ملايين دولار من "بيبسى". وفى سنة ١٩٨٤ كان ذلك مبلغاً ضخماً ينفقه الرعاة على جولة فنية، ولكن كنج انتزعه.

وكانت خطوته التالية هى استشارة ايرفنج آزوف، رئيس "إم سى إيه" الذى قدم الاستشارات الخاصة بالجوانب الأكثر براجماتية للجولة الفنية مقابل أتعاب بلغت ٥٠٠ ألف دولار. وكان كنج على علم تام بكيفية ترتيب تنظيم مباراة ملاكمة كبيرة، إلا أن الجولة التى تشمل ٤٠ حفلاً كانت بحاجة إلى خبرة إضافية. ومن المفارقة أن كنج عبر عن حيرته من أن مايكل جاكسون كان لديه رجال بيض مثل مساعديه الأساسيين

برانكا وفرانك ديليو الذى وظفه مديراً لأعماله. وكانت الجولة مشحونة بالتوتر بكل المقاييس. وكان ديليو قد راجع خلفية كنج، بما فى ذلك الاتهامات العديدة وأصبح مايكل فى ريب منه. وفى إحدى المراحل حاول جو جاكسون بوضوح إحلال فرانكو روسو - وهو أحد منظمى حفلات الروك - محل كنج. ولم يشعر كنج بأى حرج وأبلغ جاكسون بعواقب فسخ العقد. وحينذاك رفع روسو دعوى قضائية وتمت تسوية المسألة فى المحكمة.

وكان نجاح كنج فى تنظيم المباريات الرياضية يقوم على مهارته فى الحكم على ما هو مطلوب للوصول إلى الكمال. ولذلك فإنه فى سنة ١٩٩٥ - عندما نظم المباراة الأولى لتايسون بعد انقضاء فترة العقوبة بتهمة الاغتصاب - جعل سعر تذكرة المقعد المقابل للحلبة ١٥٠٠ دولار فى مباراة كان الجميع يعرفون أنها منازلة غير متكافئة. فقد قضى تايسون على بيتر ماكنيلي بعد ٨٩ ثانية. وكان ذلك معناه أن كل ثانية دفع مقابلها ١٦,٨٥ دولار؛ ولكن أحداً لم يطالب باستعادة ما دفعه، بما فى ذلك ١,٥٢ مليون أسرة دفعت ثمن مشاهدة المباراة على التليفزيون. وكان كنج يوسع السوق بقدر ما يمكن. وفى هذه الحالة بلغ إجمالى ما تم تحصيله من أنحاء العالم ٩٦ مليون دولار.

واستعمل كنج الطريقة ذاتها مع جولة الإخوة جاكسون، حيث أدخل نظام كوبونات معقداً للتقدم لشراء التذاكر، يكون فيه على المتقدم لشراء التذاكر طلب مجموعات تضم أربع تذاكر بسعر ١٢٠ دولاراً ثم ينتظر عدة أيام أمام الحفل قبل أن يعلم إن كانت التذاكر قد حصلت على تخصيص أم لا. وكان ذلك يجعله حفلاً مرتفع الثمن بمقاييس ١٩٨٤، إلا أنه كان يحقق أرباحاً كبيرة للمنظمين. ويوضح كريستوفر أندرسون المنطق الذى وراء الخطة فى كتابه Michael Jackson: Unauthorized:

لنفترض أن حوالى اثنى عشر مليون معجب دفعوا ثمن تذاكر الحفلات النيف وأربعين، وهو ما يساوى ١,٥ مليار دولار من المبيعات. ولكن بما أن ما يزيد قليلاً على المليون من التذاكر هو المتاح، فإن بقية المبلغ - أى ما يزيد على ١,٣ مليار دولار - كان لا بد من إعادتها. وكان ذلك سيحتاج إلى حوالى شهرين - وهى فترة يجنى خلالها الإخوة جاكسون ما يزيد على المائة مليون دولار فوائد على ذلك المبلغ. (١٩٩٤: ١٥٤)

يضاف إلى ذلك أنه تم التقدم بطلبات للإعفاء من مصاريف استئجار الاستادات والضرائب إلى جانب تخفيض الامتيازات. وكانت معظم جولات الروك تحقق أرباحاً قليلة، إن حققت: فقد كانت تستغل فى المقام الأول لتعزيز الاهتمام بالأسطوانات.

وطرحت أسطوانة Victory بحيث تكون مواكبة للجولة. وبطبيعة الحال لا يكون تنظيم مباريات الملاكمة بهذه الصورة: فالسلع والخدمات الإضافية تحقق عائداً متواضعاً، إلا أن الدخل الحقيقي يأتي من التليفزيون أو ما يدفعه المشاهدون في المنازل والمباراة "الحية". ويعتقد أندرسن أن النفقات الإضافية كانت من الضخامة - مليون دولار أسبوعياً لنقل المعدات وحسب - بحيث كانت الجولة في واقع الحال تخسر أموالاً، وإن اتفق الإخوة جاكسون على أن أجورهم كانت تدفع لهم مقدماً وبالكامل (١٩٩٤: ١٦٨).

وتبرع مايكل بنصيبه من عائد الجولة؛ أما إخوته، الذين لم يكونوا في ذلك الوقت أكثر من مغنين مصاحبين، فلم يتبرعوا. وأوضح مايكل أنه لم يكن على وفاق مع كنج، ولكن ربما كان الآخرون ممتنين له لأنه أتى لهم بهذا القدر الكبير من المال. ومضى كنج في كسب المزيد من المال، وإن ابتعد عن الحفلات الموسيقية ليركز على الملاكمة والتليفزيون. وكانت المباريات الكبيرة التي ينظمها تظهر على "إتش بي أو" قبل أن ينفصل عنها، حيث عقد اتفاقاً بعد ذلك مع "شوتايم". وطبقاً لهذا الاتفاق أنشأ الخدمة الخاصة به، وهي "كنج فيجن" التي كانت تعمل بنظام الاشتراكات. ولنفرض أن كنج نظم مباراة كان عليها طلب كبير، فكان يعمل مع "شوتايم" ليجعلها متاحة للمشتركين في التليفزيون الكيبل في الولايات المتحدة ومشتركي كيبل القمر الصناعي في بريطانيا، ولكن مقابل ثمن يتقاضاه. وكان يطلب من المشاهدين دفع مبلغ إضافي على فاتورتهم الشهرية. وأصبح كنج شديد الثراء نتيجة لمثل هذه العمليات، إلا أنه أمضى وقتاً طويلاً في المحاكم يدافع عن نفسه ضد كل أشكال الادعاءات.

ورغم ثروة كنج الخاصة، واتصالاته الواسعة، وموهبته الجلية لتنظيم المباريات الرياضية والحفلات الفنية، فهو إما أنه كان يتحاشى إقامة بنية مستقرة لمشروعاته الكثيرة أو أنه كان يفتقر إلى القدرة على عمل ذلك. وكانت "دون كنج برودكشنز" من الناحية الظاهرية الهيئة الرئيسية، إلا أن كنج كان لديه الكثير من الشكوك التي تقترب في بعض الأحيان من البارانويا، فيما يتعلق بتفويض غيره للقيام ببعض المهام التي هي بالقدر اللازم لمؤسسة كبيرة الحجم.

وفي مقابلة تعكس حاله أجراها معه ريتشارد ريجان، أشار كنج إلى أنه نموذج للحلم الأمريكي: "ولكن بدلاً من تلقي الثناء والمديح، أنال الإدانة والتأثيم." هل هذا هو النمط المتوقع للمستثمر الأمريكي الأفريقي الناجح؟ "تماماً! ما دمت أسود! ولا أرى أي تغيير في الأفق. أريد أن أكون أسود. وأنت تعرف السبب أن في استخدامي مصطلح "زنجي" هو أنه متساوق مع نفسه. ذلك أن له تاريخاً طويلاً." (١٩٩٠: ١١٥).

ويمكن للمرء أن يتخيل التوتر الذى بين كنج ومايكل. فقد قال فى مقابلة أخرى: "ما يجب على مايكل أن يدركه هو أن مايكل زنجى."

لا يهم مقدار عظمة غنائه ورقصه.. إنه واحد من كبار النجوم فى العالم، إلا أنه لا يزال وسيظل نجماً كبيراً زنجياً. ولا بد أن يقبل هذا. ولا يجب عليه أن يعى هذا وحسب، بل عليه كذلك قبول هذا الأمر وبيان أنه يريد أن يكون زنجياً. لماذا؟ كى يبين أن الزنجى يمكنه أن يحقق هذا.

(ورد فى تارابوريلى، ١٩٩١: ٣٧٧)

ربما اشمأز مايكل من مثل هذه الملاحظات. ولكن لا بد أنه تذكر بعضها بعد جولة "النصر"، حين بدا أن القصص التى تدور حوله ازدادت بصورة كبيرة. وفى خريف ١٩٨٤، أصدر مايكل بياناً صحفياً ينكر فيه الكثير من المزاعم. كما أنه هدد باتخاذ إجراءات قانونية ضد الجناة. وبخلاف القصص المتعلقة بعملية التجميل التى أجراها والعلاج بالهورمونات، كانت حياته الجنسية موضع بحث. وما فات مايكل هو أنه أثناء إصدار النفى قدم برعونة مادة جديدة لمروجى غرائبه ومفارقاته. وكان مايكل جاكسون أحسن المغنين مبيعاً فى كل الأوقات. ولكن اطلب من أى أحد أن يذكر شيئاً معروفاً عنه، وهنا قد يذكر ثمانية من كل عشرة جراحة التجميل، أو لون البشرة الأبيض المشرب بالحمرة، أو ميوله الجنسية، أو غرفة نومه، أو حيواناته المدللة الغريبة.

وحتى مع السماح بممارسات كنج المشكوك فيها، يمكن للمرء فهم شعوره بالضيق من وسائل الإعلام. والصفقات التجارية تعقد كل يوم فى الرياضة. وعندما اقترب كنج من تايسون، وصفه جيمس دالريمبل، وهو صحفى يكتب لمجلة "صنداى تايمز" البريطانية، كما يلى: "كأنه إله انتقام أسود يدندن، جاء إلى تايسون وهو مهزوم ومشوش، وأخذه بين ذراعيه وهمس فى أذنه بأن الوقت قد حان أخيراً ليترك مجال الرجل الأبيض للأبد وينضم للإخوة" (صنداى تايمز مجازين، ١٨ سبتمبر ١٩٩٤، ص.٢١).

وكان كنج يتحدث عن مايك تايسون، ولكن ربما كان مايكل جاكسون فى ذهنه، ومن المحتمل أنه ضمَّن نفسه عندما قال:

تلوى وسائل الإعلام كل شىء متى كان الأمر يتعلق بالنجاح الأسود. وهى تريد دوما إقران نجاح أى شخص أسود بإحدى الأفكار السلبية ـ مثل الظروف غير المرغوب فيها والشر والفجور والانحطاط الأخلاقى ـ وبأى

شيء مهين للطموح الأسود، لأنه لا بد دائماً أن يوضع في موضع تابع ما، لكي يبرر تفوق وجهة النظر العنصرية.

(ورد في ريجان، ١٩٩٠: ١٠٤)

●●●

كان مايكل جاكسون منتجاً من منتجات الثمانينيات. وأنا أستعمل كلمة "منتج" بحرص: فنحن هنا أقل اهتماماً بما كان يملكه، وأكثر اهتماماً بما كان يعتقد أنه يمتلكه. وما كان يملكه مايكل أو يفعله أو يعتقده يأتي في مرتبة ثانوية من الاهتمام. وقد نسب الناس إليه كل صنف من أصناف الأشياء والأفعال. وهو طبقا لما هو شائع بين الناس شديد الولع بالغرائب وغني بالمواهب الطبيعية؛ ومن الواضح أنه ليس فناناً عادياً، وإنما نجم لا نظير له.

قليلون هم الفنانون الذين كان لهم ما لمايكل جاكسون من معجبين، ومن المؤكد أنه ما من فنان أسود بلغ مبلغه في هذا الشأن. وحتى لو قيس الأمر بحجم المبيعات، لكان شديد الضخامة. وفي عقد مميز، باع مايكل ١١٠ ملايين أسطوانة (ما يزيد على ٧٥ مليوناً كفنان منفرد). وأعتبر ألبومه **Bad** الذي أعقب **Thriller** فشلاً أكيداً؛ حيث بيع منه ٢٠ مليون نسخة. وبلغ إجمالي من شاهدوا جولة ١٩٨٧ التي قام بها للترويج لنفسه ٤.٥ مليون شخص. وفي الوقت نفسه عرضت أغنيته المفردة **Black or white** على حوالي ٥٠٠ مليون مشاهد للتليفزيون في ٢٧ دولة سنة ١٩٩١، ومكنت تلك الأرقام مايكل من أن يبني صناعة ثقافة الرجل الواحد الخاصة به. وربما أنه بدأ يصدق هذا: فعندما أصاب مايكل الإحباط من مبيعات **Bad**، استغنى عن خدمات ديليو، الذي جمع في ظل إدارته لأعماله ما يربو على ١٥٠ مليون دولار (حسب تقدير أندرسن، ١٩٩٥: ٢٢١). وحصل ديليو على ٥ ملايين دولار كمكافأة نهاية خدمة.

وكان اتفاق الألبومات الستة الذي وقعه مع شركة "سوني"، التي انتقلت إليها ملكية أسطوانات "سي بي إس"، يساوي مليار دولار: وتذكر بعض التقارير أنه تضمن "هدية" قيمتها ٣ ملايين دولار من شركة أسطواناته، و١٨ مليون دولار كمقدم، ونسبة أداء علني مقدارها ٢٥ بالمائة من سعر تجزئة الوحدات المباعة، أو ما يزيد على ضعف متوسط الصناعة (فكما رأينا يدفع حق الأداء العلني في العادة على سعر الجملة). والأمر المهم أنه تضمن كذلك بنداً يسمح لمايكل بأن تكون له شركة الأسطوانات الخاصة به، وهي "نيشن ريكوردز"، بتمويل من "سي بي إس"، ولكن مع استقلال فني للفنان ونصف إجمالي الأرباح. وسوف تدخل مشروعات أخرى متصلة بذلك، ومنها

الأفلام، تحت مظلة "مجمع جاكسون للترفيه". وقد دفعت "سوني" ٦٠ مليون دولار لمايكل.

ورغم كل ما حققه مايكل من مكاسب، فقد كانت في رأسه أفكار استثمارية على الأقل منذ ١٩٨٤، عندما اشترى شركة "إيه تي في ميوزيك ببليشنج" بـ ٤٧,٥ مليون دولار، بعد أن سمع أن بول ماكارتني يكسب ما يزيد على ٤٠ مليون دولار من حقوق الأداء العلني للأسطوانات والأغاني. ولن نعرف على وجه الدقة السبب في أن مايكل كان يريد أن يكسب أكثر مما كان يكسبه بالفعل؛ ولكن أول ما اشتراه كان قائمة "سلاى أند ذا فاميلي ستون"، التي تضمنت العديد من الأغاني التي جاء ذكرها في الفصل الثامن. غير أن "إيه تي في" كانت مهمة أكبر بكثير: إذ كانت تضم أغاني "ذا بيتلز" فيما بين ١٩٦٤ و١٩٧١ إضافة إلى آلاف من أغاني غيرهم، بينها العديد من أغاني ليتل ريتشارد مثل **Tutti frutti** و**Long tall Sally** ومع أن ماكارتني سجل مع مايكل وقدم نصيحة ودية بشأن قيمة النشر، فقد كان يشعر بالضيق من أفعال مايكل؛ فواقع الأمر أنه كان عليه أن يدفع لمايكل مقابل أداء أغانيه. وما أثار حفيظة ماكارتني أكثر هو أن مايكل باع سنة ١٩٩٥ حقوق النشر مقابل ٩٥ مليون دولار، حيث أعطى لـ"سوني" مجموعة تضم ٤ آلاف أغنية تقدر قيمتها بحوالى ٥٠٠ مليون دولار.

وكانت صورة الطفل الرجل تتناقض مع العقلانية التجارية الرزينة. بل إنه في نوفمبر ١٩٩٣، عندما حاصره الصحفيون الذين كانوا يجرون وراء القصص الإخبارية الخاصة باستغلاله المزعوم للأطفال واعتماده على المخدرات، نجح مايكل في اقتطاع بعض الوقت من العلاج النفسي الجماعي لعقد أكبر صفقة نشر في التاريخ. وقد ضمنت له "إى إم آى" ١٥٠ مليون دولار على مدى خمس سنوات ودفعت ٧٠ مليوناً عند توقيع عقد إدارة قائمة "إيه تي في ميوزيك".

●●●

بدا أن تلك القصص التي عوقت الحياة العملية لبعض الفنانين تكاد تكمل حياة مايكل جاكسون. على الأقل حتى سنة ١٩٩٤، وأعطت أغنية روب لو المصورة محلية الصنع التي تميزت بالخصوصية دفعة لما تبقى من حياته العملية التي كانت واعدة في يوم من الأيام. وبدا أن شهرة مايكل كانت تستمد حياة جديدة من كل شائعة جديدة. هل كان ينام بالفعل في خيمة أوكسجين؟ ما الذي جعله يرغب في شراء عظام الرجل الفيل؟ هل كانت ديانا روس تسيطر على تفكيره لدرجة أنه حاول أن يبدو مثلها؟ أم أن إليزابيث تايلور هي التي كانت تسيطر على تفكيره؟ هل كان يؤمن إيماناً قوياً بأنه رسول من عند الرب، كما أشار في مقابلة مع مجلة "إيبوني"؟ وما هو السبب في أنه

يبدو دائماً في صحبة الأولاد الصغار؟ وهذا السؤال الأخير طرح مرات ومرات وانتهى به الحال إلى أن بات سؤالاً يشين كثيرين.

وفي أغسطس ١٩٩٣ اتهم طفل الثالثة عشرة من عمره مايكل بالتحرش به جنسياً. وافق مايكل على التحدث عن التهم من خلال الربط "الحي" عبر القمر الصناعي من مزرعته في كاليفورنيا التي تسمى "نيفرلاند" في ديسمبر التالي. وقد اشتكى من أن الشرطة أخضعته لتفتيش مهين وأخذت صوراً لأعضائه التناسلية. وفي سنة ١٩٩٤ وافق مايكل على أن يدفع لجوردي تشاندلر، وكان وقتها في الرابعة عشرة، مبلغاً لم يتم الإفصاح عنه، ويعتقد أنه يزيد على ٢٥ مليون دولار، كي يوقف إجراءات قضية الاستغلال الجنسي؛ كما دفع لوالديه كذلك مبلغاً بالملايين. ولم يكن مايكل قد أقسم عند تقديم الشهادة المدنية التي كان يمكن استغلالها في محاكمة جنائية. وقد تفاوض على الاتفاق باسم مايكل محاميه جوني كوكران الابن، الذي سيمثل أو جي سيمسون فيما بعد، ولاري فيلدمان الذي وكله والدا تشاندلر. وكان جزءاً من الاتفاق الذي تم التوصل إليه ألا يمثل الدفع اعترافاً بأن مايكل مذنب.

ولم يكن هذا التعويض هو الأول في حياة مايكل. إذ يشير تارابوريلي إلى أن مايكل أخذ صبياً عمره عشر سنوات من كاليفورنيا اسمه جيمي سيفتشاك في مرحلة من مراحل جولة Bad سنة ١٩٨٨، وأعطى مايكل والدي الصبي سيارة رولزرويس قيمتها ١٠٠ ألف دولار لسبب غير محدد. ونصح ديليو مايكل بأنه لا بد أن يفكر في إنهاء صداقته. ويروي أندرسن كيف أن مايكل دفع مبالغ تصل إلى المليون دولار لآباء الأطفال الذين كانوا يبقون معه (١٩٩٤: ١٨٨).

ولكن قصة تشاندلر ظلت خبراً رئيسياً في أنحاء العالم لعدة أسابيع. وقد ركزت على صداقة كان مايكل قد أقامها مع تشاندلر قبل جولة Dangerous في ١٩٩٢ - ١٩٩٣، وبعد الجولة صاحب تشاندلر مايكل إلى موناكو حيث حضر أمسية توزيع جوائز الموسيقى. ودفع مايكل تكاليف سفر عائلة تشاندلر كذلك. وكان معروفاً في الوقت ذاته أن تشاندلر كان يقضي بعض الوقت في نيفرلاند. وكانت ميول مايكل الجنسية موضوعاً للنميمة لعدة سنوات، غير أن الأمر انتهى بها على أنها ادعاءات بالاستغلال الجنسي، عندما رفع والدا تشاندلر دعوى قضائية. وتبعت ذلك دعاوى أخرى، من بينها دعوى من ديف شوارتز، وهو زوج أم تشاندلر الذي طالب مايكل بتعويض عن تدميره لحياته الزوجية. وطبقاً لما ذكرته مورين أورث سنة ١٩٩٥، كان هناك "صبي آخر يتفاوض من أجل تسوية مع مايكل جاكسون" (١٩٩٥: ٥٠).

طوال بضع سنوات سبقت ذلك، جعلت غرائب مايكل الناس يسمونه "واكو جاكو".

وساهمت أفعاله المستغربة فى تكوين مكانته كمعبود للجماهير إلى حد كبير. وكانت القضية بداية ما قد تكون أضخم ممارسة للكشف عن السلوك الشائن فى التاريخ. وكانت نيفرلاند مراقبة من وسائل الإعلام العالمية ليل نهار. وكانت مبالغات صحافة دفتر الشيكات تنشر بلا خجل، وكان الناس الذين لديهم أدنى معرفة بمايكل جاكسون - مثل هؤلاء الذين سبق له العمل معهم - يجدون من يشجعهم على المساهمة بمعلومات لم تكن لها أية قيمة من قبل وصارت وقتها لا تقدر بثمن. وكانت الصحف الشعبية [التابلويد] شديدة الفرح. وكانت الفضائح لا تزال تصنع عناوين الأخبار الرئيسية سنة ١٩٩٥، أى بعد سنة من التسوية، وهو الوقت الذى كان مايكل قد انتهى فيه من ألبومه المزدوج **HIStory Past, Present and Future, Book 1** الذى كان يتضمن رداً على منتقديه فى أغنيته **Scream** - التى يبدو أنه سجلها عندما كان كل هذا اللغو يدور حوله - و**They don't care about us**، التى تضمنت أبياتاً قد تكون معادية للسامية واعتذر مايكل عنها؛ فقد تم تغييرها فى نسخ لاحقة. وكان تشاندلر ومحاميه من اليهود.

وربما زحزحت مسألة تشاندلر مايكل من مكانته كمعبود الجماهير الأسمى فى عصره، وكانت تقاليعه ونقاط ضعفه غريبة ولكنها إلى حد ما مناسبة للعصر. وربما لم يكن آمناً بعد كل هذا. وربما كان هناك جانب من جوانب شخصيته يزيد على كونه مجرد أمر غير عادي؛ بل ربما كان شريراً. وكانت هناك علامات دالة على حجم الضرر فى بعض سلوكه. فهناك زواجه المفاجئ من ليزا مارى بريسلى ابنة إلفيس وواحدة من أتباع مذهب العلمولوجيا، الذى يؤمن بأهمية الروح فى العالم المادى. ومقابلة مع ديان سوير، تصحبه فيه زوجته، ويشاهده ٦٠ مليون مشاهد لبرنامج **Prime Time Live** على "إيه بى سى نيوز". و"دردشة" مع المعجبين عبر الإنترنت، يعتقد أنها المرة الأولى التى يلجأ فيها أحد المشاهير إلى طريق المعلومات السريع للاتصال بأتباعه. وحملة تسويق ضخمة بلغت تكاليفها ٣٠ مليون دولار لـ**HIStory**. وكاد الأمر يبدو وكأن مايكل يحاول الظهور بمظهر أى نجم "عادى" من نجوم البوب. ومن المؤكد أن مبيعات ألبومه المزدوج كانت عادية. ومن المؤكد أنه كان هناك شىء من اليأس فى النشرة الصحفية الخاصة بـ"ايبك ريكوردز" الصادرة فى خريف ١٩٩٥ لتعلن أن المبيعات - وكانت وقتها أقل من مليون أسطوانة داخل الولايات المتحدة - سوف تنقذ محال الأسطوانات الصغيرة فى العديد من أنحاء البلاد.

وبحلول منتصف التسعينيات كانت مكانة مايكل موضع شك. فقد زال عن مايكل افتتان الجماهير بالأشخاص المنعزلين عنها. ذلك أنه بعد التهم التى وجهت لمايكل، أجبر على الخروج إلى العلن واضطر للدفاع عن نفسه، سواء أعجبه ذلك أم لم يعجبه.

وأثناء ذلك صارت الصفات التى كان لها فى يوم من الأيام دور أساسى فى جاذبيته أدوات للتدمير. فهل كان غريباً وغير عادى، أم مضطرباً نفسياً وغير عادى؟

وكانت الأسئلة مهمة لحياة مايكل العملية وهو شخص بالغ؛ فكلما كثر ما يطرحه الناس من أسئلة كان لغزه يزداد عمقاً. إلا أن التاريخ لا يقف فى مكانه: وربما كان هذا هو آخر ما سوف يريد الناس معرفته عنه. ومهما كان مستقبل مايكل جاكسون، فقد ظل على مدى فترة طولها ١٢ سنة نجم عصره دون منازع، وربما كان أكثر المعبودات الثقافية إثارة للاهتمام فى أواخر القرن العشرين (وأظل مدركاً لوجود مادونا فى الحقبة ذاتها). فلماذا؟

●●●

لكى نفهم مايكل الذى يكتب عنه مقابل مايكل الفرد، لا بد أن نتذكر السياق الثقافى الذى كان يشكل جزءاً مهماً منه. فرغم كل تسريحات الشعر الأفرو، وغمزات التعريف ومصافحات الإخوة(*)، لم يكن مايكل يعكس اتجاه الستينيات وأوائل السبعينيات. بل على العكس من ذلك، بات يمثل الانفصال التام عن ذلك الاتجاه: فهو شاب أسود بدا وكأن لديه كل أمارات القوة السوداء ولكنه كان يفتقر إلى أى جوهر، وكان بريئاً شديد البراءة. كان صبياً، وبذلك كان يمكن الإعجاب به إعجاباً أبوياً: فهو دليل حى على أن السود يتمتعون بمواهب طبيعية يتفردون بها. وحتى الصغير دونى أوزموند، الذى كان منافساً له بعضاً من الوقت، لم يكن يضاهيه قط.

إلا أن مايكل فى سن الرجولة كان مريحاً أكثر: فهو رجل أسود غير أنانى صعد إلى القمة بجدارة. وكان بصورة أو بأخرى دليلاً على أن الحقوق المدنية فى الستينيات وأيام ما كانت تسمى فى وقت من الأوقات المعضلة الأمريكية أشياء من الماضى. فقد بدا أنه يشير إلى أنه ليس كل السود تشغلهم العنصرية والعقبات التى وضعتها فى سبيلهم. فكان كثيرون منهم مهتمين وحسب بالتقدم كبشر، وليس كأفراد فى جماعة تزعم أن لها وضعاً خاصاً. وكان ذلك وقتاً تشهد فيه الولايات المتحدة ظهور طبقة بورجوازية سوداء لها ما يبررها، أفرادها من الطبقة الوسطى العليا الذين أعطوا أولوية لحياتهم العملية وكانت لديهم الرغبة فى التمتع بما يقدمه النظام، وليس تدمير ذلك النظام. وكانت المناداة بـ"القوة السوداء" صرخة بعيدة جداً عن مسامع هذه الجماعة.

وأعقب انتخاب رونالد ريجان سنة ١٩٨٠ انتخاب مارجريت تاتشر فى بريطانيا

(*) أساليب يستخدمها السود كى يتعرف أفراد كل جماعة على زملائهم ويمنعوا الدخلاء من اقتحامها. (المترجم)

سنة ١٩٧٩، وكان بشيراً بفترة مطولة من السياسة الرجعية انقلبت فيها المشاكل الاجتماعية إلى عيوب شخصية، وكان علاجها مسئولية الناس وليس الهيئات. وكان رفض تاتشر المتكرر لمفهوم المجتمع نعمة لريجان، الذى كانت كراهيته للعمل الإيجابى متساوقة مع إدانته لكل ما هو ليبرالى. ومن الغريب أن كلمة "ل"، كما كان يسخر منها، صفة تلصق بأى شىء ينحرف انحرافاً ضئيلاً عن مذهب ريجان المحافظ الثابت. وكان مذهباً محافظاً لديه من الطاقة والمواقف ما يكفى لجعل قضايا الأقليات تحت رحمة قوى السوق.

وحققت منظمة جيسى جاكسون "بّش" PUSH اختصار People United to Save Humanity [المتحدون لإنقاذ البشرية] بعض النجاح بمنهجها التسويقى الموجه. فبدلاً من الاحتكام إلى المثل العليا، كان جيسى جاكسون يطالب بنتائج هيئة من الهيئات ويهدد بمقاطعة منتجاتها إن هى لم تلب تلك المطالب. وكانت الاتفاقات توقع مع الشركات التى تتعهد بتوظيف وترقية عدد معين من الأمريكيين الأفارقة خلال إطار زمنى محدد. وسواء أكانت الشركات تفعل ذلك من باب الخوف من مقاطعة السوق أم بدافع من الالتزام بتكافؤ الفرص، فإن هذا لم يكن يهم جيسى جاكسون: إذ كان ما يهمه هو النتائج. وكان أخطر تجاهل له عندما غضب من شركة "نايكى" التى تدفع أجوراً لكثير من أبطال الرياضة السود لدعم ملابسها الرياضية. ذلك أنها قررت التصدى لجيسى جاكسون، ربما لاعتقادها أن مصداقيتها لدى الأمريكيين الأفارقة كانت من القوة بحيث تتغلب على أية مقاطعة.

وظهرت أدلة رد الفعل تجاه الإجهاض فى الجماعات المتشددة المؤيدة للحفاظ على حياة الأجنة: إذ ألقيت القنابل على عيادات الإجهاض. وكان كل هجوم جديد يتبعه انتقام من المؤيدين لحرية المرأة فى احتفاظها بجنينها أو التخلص منه. وعبرت كاتبات الحركة النسوية عن أفكارهن بشأن الآراء المتغيرة: فقد كافحت المرأة فى الستينيات وأوائل السبعينيات من أجل الاعتراف القانونى، وبالأحرى الأخلاقى، بمساواتها الأساسية بالرجل، لترى أن كثيراً منه يتراجع فى بحر السياسة المحافظة. وكان للنساء السوداوات اللائى عوملن معاملة النجمات صفة غريبة مألوفة. وكان على دونا سمر التى ولدت من جديد أن تشق طريقها بصعوبة من خلال سلسلة من الأغنيات الجنسية التى جعلت منها دوروثى داندريدج السبعينيات. وكان أداء دونا سمر على المسرح مداعبة مصطنعة زلقة، بينما المغنية تغنى وتتنهد بمصاحبة شبه آلية من موسيقى جورجيو مورودير.

ورغم كل ما تمتعت به دونا سمر من تفوق، فقد سرقت الأضواء منها الجامايكية

جريس جونز، التى كانت جاذبيتها أقرب فى الشبه من جاذبية نبات من تلك النباتات التى تتغذى على اللحم وتنجذب ناحيتها وأنت تعلم أنها قد تلتقطك فى أية لحظة. وكانت تخيف وتغوى بنفس القدر. وقامت جريس جونز فى الثمانينيات ببطولة **Earth Kit Goes Jungle Crazy**: إذ جعلتها بدائيتها المدروسة وجاذبيتها الجنسية الملحوظة النمط المقولب الكامل للمرأة السوداء المثيرة جنسياً.

ولم يكن من الممكن اتهام مايكل جاكسون بالالتزام بنمط عنصرى مقولب: فلم يكن أحد يحلم بمثل هذه التوليفة غير المحتملة من الغرائب. ولكنه كان أسود رغم ذلك. وكان هذا أمراً مهماً: حيث كان يقدم بطريقة غير مقصودة بياناً عن قدرة أمريكا على التكيف مع التقدم الأسود؛ وعن الإمكانيات التى تنتظر السود ذوى الموهبة والعزم الكافيين لبلوغ القمة؛ وعن غياب المعضلة الأمريكية. ذلك أن أيام الصراع صارت أمراً من أمور الماضى. وربما أثر مايكل كطفل على تسريحة الشعر الأفرو، ولكنه كان فى الثمانينيات رجلاً أسود يكاد يجعلك تنسى حقيقة أنه كان أسود. بل إنك تكاد تنسى أنه رجل.

وفى كتابه **Breaking Bread**، يعرف كورنيل ويست "النبى المتجاوز للجنس" بأنه "شخص لا ينسى أبداً أهمية الجنس **race** ولكنه يرفض أن يحبس نفسه داخل حدوده" (١٩٩١: ٤٩). ويكاد مايكل يكون على النقيض تماماً: فقد نسى أهمية الجنس، وكان فى الوقت ذاته محبوساً داخله. وخلال الثمانينيات أصبح مظهر مايكل أغرب من أى وقت مضى: فقد بدا أن تحسين الجراحة التجميلية هو تحسين لملامح وجهه أقل منه إزالة لأى أثر للأصول الأفريقية. وفى مقابلة أجرتها معه أوبراه وينفرى فى فبراير ١٩٩٣، قال مايكل إنه كان يعانى من البهاق الذى أدى إلى تغير لون جلده؛ إلا أن قليلين هم الذين قبلوا أنه ليس مايكل نفسه هو الذى عالج جلده بمستحضر للتبييض. وليس هناك ما يدعونا لأن نعزو ذلك إلى دوافع لديه. فربما لن يعرف أحد إن كان مايكل أراد بالفعل تخليص نفسه من سواده أم لا. ولكن هناك أمراً واحداً مؤكداً: ذلك أنه هو من أعطى هذا الانطباع. وجعله هذا مناسباً لتلك الأوقات. فهو رجل أسود يكاد يمكنه الحصول على كل شىء فى العالم؛ وكان الشىء الذى بدا أنه يريده أكثر من أغلب الأشياء هو أن يكون أبيض. وفى حركة واحدة أقنع أمريكا أنها بحق أرض الفرص، بينما أكد على أن البياض لا يزال أكثر السلع قيمة فى تلك البلاد. ولكنه – حسبما قاله دون كنج – نجم كبير، أو بالأحرى نجم كبير زنجى.

ويمكن لنجوميته الكبيرة أن تكون خطيرة: فهى قد ترضى غرور من يتمتع بها بما تقدمه من إحساس زائف بعدم الوقوع فى الخطأ. فلو وعى مايكل تحذير كنج لأدرك أن مكانته تضمنها ثقافة يهيمن عليها البيض والقيم البيضاء. وعليه فإن قبوله كان مقدراً له أن يكون قبولاً مشروطاً. فهاهو صبى أسود، يتمتع بقدر كبير من المواهب الطبيعية،

وطور هذه المواهب - بل ووسعها - في رجولته. فقد أذهل رقصه الناس، وسحرهم غناؤه. وهو لم يتحدث في السياسة وكانت تعليقاته عن حالة السود من الهشاشة بحيث لم يكن لها معنى. ويعتقد أندرسن أن الجمهور كان له دور في "معاملة مايكل وكأنه لا يزال طفلاً": "كنا سعداء أنه لا يزال يقوم بدور بيتر بان ولم يكبر قط" (١٩٩٤: ٣٥٦).

وفي الوقت الذي كادت فيه أمريكا أن ترتبك بسبب مشاكلها العنصرية التي لا تنتهي، كان من المريح معرفة أن السود، بغض النظر عن تواضع أصولهم، يمكن أن يصعدوا بسهولة إلى القمة. والأمر المريح أكثر هو معرفة أنهم مازالوا يرغبون أن يكونوا بيضاً، مهما علوا وارتفع شأنهم. ولم يكن جوردي موجوداً فترة تكفي لجني فوائد هذا. فكم كان يشتاق إلى فنان مساو لديانا روس في قابليتها للتسويق. وربما رغبت "سي بي إس" في الدفء وكذلك المهارة التقنية، وإلى العفوية أكثر من العمل بحساب، وإلى حركة الحياة الحقيقية أكثر من تحريك أفلام الكارتون؛ إلا أن الشركة لم يكن يمكنها أن تشكو من أن مايكل كان نمطياً في إنتاجه وآلياً في سلوكه. وعلى أي الأحوال، كان مايكل السلعة مناسباً تماماً لجيل يعرف كيف يعمل على الكمبيوتر، ويميل إلى الأغاني المصورة، وأخيراً يتلقى تعليمه من شبكة الإنترنت. ولم يعد اللحم والدم ملائماً - وخاصة اللحم - كما يبدو.

وكان مايكل محيراً من الناحية الجنسية، دون أن يشكل أي تهديد: والمرة الوحيدة التي ارتبط فيها بامرأة بيضاء كانت عندما سعى إلى الحصول على نصيحة من هم أكبر منه - مثل اليزابيث تايلور - أو على الصحبة إلى حفلات المشاهير مثل بروك شيلدز. وقد ظل لا يشكل أي خطر باعتباره شخصاً لا رغبة لديه في الجنس **sex**. ولم يكن ينطبق على مايكل ذلك الخوف الذي قد يتولد عن شاب فحل يمكن أن يثير خيالات شابات لا حصر لهن من كل الخلفيات العرقية. لقد كان خصياً مثالياً عندما كان الأمر يتعلق بالنساء. وربما كانت مهانته العلنية بمثابة المقابل للإعدام بدون محاكمة.

وبغض النظر عن مصير مايكل، فلا ينكر أحد أنه يظل من الناحية الثقافية شخصاً جديراً بالاهتمام: فهو معبود جماهير، والمنتج السامي لصناعة الثقافة السوداء، ومن خلق صورة مختلفة وفي بعض الأحيان محيرة للسود. وهو لا يعكس التغيرات التي طرأت على ظروف الأمريكيين الأفارقة وحسب، بل كذلك التغيرات التي شهدتها ظروف أمريكا البيضاء. لقد جرى تشييء مايكل ليصبح كائناً غير عادي، أو "آخر" ليست له نقاط مرجعية معترف بها في مفاهيم البيض. ونحن لو نظرنا إلى مايكل من ناحية لوجدناه لغزاً تاماً. ولو نظرنا إليه من ناحية أخرى لأصبح واحداً من ألمع الشخصيات التي تقف على الساحة الأمريكية بعد الحرب.

الفصل العاشر

اســـمك هـــو ♀

كنت تسمى برنس روجر نيلسون، وبعد ذلك صار اسمك برنس وحسب، وفى عيد ميلادك سنة ١٩٩٣ تغيرت إلى رمز رونى غريب، يبدو أنه يتكون من رمزى الذكر والأنثى. ولم يكن أحد يدرى الطريقة المفترض أن ينطق بها؛ ولذلك فإن الناس الآن يشيرون إليك باعتبارك الفنان الذى كان يسمى برنس. نحن الآن فى سنة ١٩٩٥ وأنت تشعر بالإحباط: لقد أبلغت العالم أنك، كما هو حال جيمس براون فى أوج شهرته، تتمنى طرح حوالى أربعة ألبومات فى العام. إلا أن شركة أسطواناتك لن تسمح لك بذلك؛ فالقيام بذلك فيه تحد لكل مبدأ معروف من مبادئ التسويق. ذلك أن صناعة الموسيقى تعلمت أن أفضل طريقة لاستغلال السوق هى عن طريق استخدام دورة إنتاج مدتها ثلاث سنوات تكفى لتحويل أى ألبوم يحقق مبيعات كبيرة إلى منتج يحافظ على شعبيته الكبيرة ويحقق مبيعات ضخمة. إنك أقل اهتماماً بزيادة العائدات، وتهتم أكثر بإنتاج الأسطوانات: فأنت تريد أن يسمع الناس موسيقاك.

وفى أوائل ١٩٩٤ أغلقت شركة أسطواناتك "البوتيك" "بيزلى بارك"، وكانت إحدى شركات "وارنرز" وتملكها أنت وشركة أم متعددة الجنسية. وخلف كل الكلام الذى يدور حول القرار الذى تم الاتفاق عليه بشكل مشترك، هناك تاريخ من الاستياء المتبادل. فقد طرحت "بيزلى بارك" فترة وجودها التى دامت ثمانى سنوات عشرات الألبومات، معظمها لأبطالك ومحاسيبك. ورغم الاهتمام الإعلامى والتدفق المنتظم لأسطواناتك التى تحقق الملايين، فإن أياً من الإصدارات التابعة لم يكن له أثر كبير.

لقد شكوت مراراً من عدم وجود الدعم الترويجى للشركة. وبدأت "وارنرز" تشك فى حكمك. ليس فى قدرتك على كتابة الموسيقى التجارية وتسجيلها، وإنما فى اكتشاف المواهب وتطويرها لتصبح سلعاً قابلة للبيع. وكانت وجهة نظر "وارنرز" هى أنك نجم كبير فى حجم مايكل جاكسون ومادونا؛ فلماذا تحاول أن تكون كشاف مواهب؟ ونتيجة لذلك لم تعد الشركة العملاقة راغبة فى جهودك. وجاء الدليل على ذلك فى نهاية ١٩٩٣ عندما طرحت "بيزلى بارك" ألبومين لمغنى الجوسبل المخضرم مافيس ستابل ورائد البى

فنك السابق جورج كلينتون، وكلاهما أنت شديد الإعجاب به. ولم تطرح أسطوانة ستابل خارج الولايات المتحدة ولم يحقق عمل كلينتون أى نجاح تجارى.

وبعد ذلك، ومع براعتك التجارية المشكوك فيها إلى حد كبير، تقدمت إلى "وارنرز" بفكرة طرح أسطوانة مفردة بعنوان **The most beautiful girl in the world**. وكنت تعلم - وكذلك "وارنرز" - أن زمن الأسطوانات المفردة التى تحقق أرباحاً قد ولى منذ زمن طويل: فالغرض الأساسى للأسطوانات المفردة هو أن تكون دعاية لألبوم من الألبومات. فإذا اشترى الناس الأسطوانة المفردة وأعجبتهم، فإن هذا قد يدفعهم إلى شراء الألبوم المأخوذة منه. والمشكلة هى أن ألبومك التالى لم يكن مقرراً طرحه قبل أربعة أشهر، ولذلك كانت "وارنرز" متخوفة من تكاليف الترويج الكبيرة جداً التى تنفق على أسطوانة مفردة قد لا تأتى بالعائد الكبير. وأنت من ناحية أخرى تقول إنها ستأتى به. وعلى أى الأحوال، فإنه مقارنة بالستين مليون دولار اللازمة هذه الأيام لإنتاج فيلم تقليدى والترويج له، فإن تكلفة وضع ألبوم ضمن القوائم تبلغ فى المتوسط مليونى دولار.

وتم البحث عن حل وعثر عليه فى "إن بى جى"، وهى الحروف الأولى من **New Power Generation** [جيل القوة الجديدة]، وهى الشركة التى خلفت "بيزلى بارك" ولكن لم يكن لـ"وارنرز" فيها أية مصلحة مالية ولا أى التزام بالترويج. لقد قمت بالأمر بنفسك: حيث وزعت الأسطوانة المفردة من خلال شبكة عالمية للشركات المستقلة (من بينها "بيلمارك ريكوردز"، وفى بريطانيا شركة يملكها اثنان هى "جريبفاين"). وجلست أنت بعيداً بأناقة مراقباً أرقام المبيعات وهى ترتفع وتمت تغطية النفقات وبدأ الإصدار فى تحقيق الأرباح. وجعلك هذا تدرك أنه ربما أمكنك العمل بدون "وارنرز" فى أى الأحوال. وهكذا انشغلت وأنتجت المزيد والمزيد من المواد. وبعد ذلك أعلنت سنة ١٩٩٦ عزمك الانفصال عن "وارنرز". وقلت إن السبب وراء ذلك "خلافات لا سبيل إلى حلها".

ولا أحد سواك يعرف الحقيقة على وجه اليقين، ولكن يحسب البعض أنك سجلت ما بين ٣٠٠ و٥٠٠ أغنية لا تزال فى انتظار طرحها فى الأسواق. ولن تطرحها "وارنرز"، عملاً بمنطق السوق. وتستأنف قضيتك الخاصة بإبداع الفنان؛ وترد "وارنر ميوزيك" بمحاجات العائد المعيارى بشأن شروط التجارة. وأنت ترى أن وضعك يماثل العبودية. ويبلغ بك الحد أنك كتبت بالقلم العريض كلمة على خدك. والكلمة التى تصف الطريقة التى تفهم بها علاقتك بشركة أسطواناتك هى **SLAVE** [عبد]. إن كفاحك يدور فى إطار كفاح أوسع مدى.

●●●

وترجع أصول هذا الصراع إلى سنة ١٩٧٧ عندما وقع برنس، وكان وقتها يغنى باسم برنس روجر ويلسون، عقد تسجيل مع "وارنرز براذرز". وكان برنس يلعب فى ملعب ذى ثلاثة أركان؛ حيث كانت كل من "سى بى إس" و"إيه أند إم ريكوردز" تعبران كذلك عن اهتمامها بالمغنى القادم من منيابوليس الذى قدمه صديقه أوين هازنى والمحامى جارى ليفيسون، اللذان كانا يعملان تحت اسم "أميريكان أرتستس انكوربوريشن". وكان هازنى قد أبرم اتفاقاً مع برنس قبل ذلك بعامين وأقنعه أولاً بحذف روجر ويلسون من اسمه، ثم بأن يكذب بشأن عمره الحقيقى. كان وقتها فى السادسة عشرة من عمره، ولكن فكرة هازنى كانت تقديمه على أنه ستيفى وندر جديد؛ أى رجلاً طفلاً يجيد العزف على عدة آلات، ويكتب مادته وينتجها ويؤديها. وكان يدفع لبرنس بدلاً نقدياً قدره ٥٠ دولاراً فى الأسبوع، ومقابل ذلك كان هازنى يخصم تكلفة معداته والمادة الترويجية (فقد كانت المجموعة الواحدة من مواد الدعاية الصحفية تكلف ١٠٠ دولار) بالإضافة إلى إيجار الستوديو لعمل الأشرطة الإعلانية.

انضم إلى هازنى وليفيسون محام موسيقى من لوس أنجلوس اسمه لى فيليبس، عندما بدأ التفاوض من أجل برنس. وقد رفضته شركتان - هما "آر إس أو" و"إيه بى سى" - من بين ثلاث شركات، ووافقت "دبليو بى" [وارنر برازرز] أسهل ما يمكن على طلباته التى كان أكثرها اختباراً أن يسمح له بإنتاج أول ألبوماته. ولأن قدر برنس لم يكن معروفاً بالمرة، فقد ترددت "وارنرز" فى منحه مثل هذا الاستقلال الفنى. ولكن هازنى كان يعرف روس ثايرت نائب الرئيس، وهو ما ضمن له تفهماً مؤقتاً يمكن لبرنس أن ينتج بناء عليه، وإن كان ذلك فى وجود منتجين أكثر خبرة يمكنهم الإشراف على العملية. وكانت "دبليو بى" تريد أن يكون ضمن المنتجين موريس وايت من شركة "ارث، ويند أند فاير"، وإن اختاروا فى النهاية تونى فيكارى الذى عرف من خلال عمله مع سانتانا.

وطالب مكون آخر من مكونات العقد بشرط الألبومات الثلاثة، بدلاً من الترتيب السنوى الأكثر شيوعاً أو ترتيب الألبوم الواحد أو الألبومين الذى كان يوفر لشركات الأسطوانات قدراً أكبر من المرونة. وهكذا بدأ تحالف يتسم بالكياسة. وبمرور الوقت كان لا بد أن تبدى الميول التى لا يمكن أن تتفق توتراً يتصل بصناعة الثقافة السوداء: أى الاستقلال الإبداعى فى مواجهة فرض التسليع.

وقيل إن قيمة العقد كانت أكثر من ستة أعداد. ولذلك فإنه حتى إذا كان مليون دولار واحد فقد كان مبلغاً مدهشاً مقابل خدمات فنان لم تتم تجربته بعد، وخاصة إذا كان هو ذلك الفنان الذى يصر على هذا القدر من السيطرة على منتجه. وكان الأمر من

وجهة نظر "وارنرز" مقامرة ربما رأوا أن عليهم قبولها. ولم يكن لجيمى هندريكس مثيل قبله: فقد كان فناناً أسود قادراً على عبور الأجناس الفنية والنجاح فى عالم الروك المربح – مقابل تراث السول الذى كان غالبية السود ملتزمين به. وأبدت "سى بى إس" ثقتها فى ربحية الفنانين السود عندما وقعت عقداً مع الإخوة جاكسون وتركت الفتات لبيرى جوردى. ولم يكن لـ"وارنرز" سحر له من القوة ما يجعلها تنافس الإخوة جاكسون، وخاصة مايكل الذى كان قد مر وقتها عامان على طرح ألبومه **Off the Wall**. ورأت "دبليو بى" فى برنس شخصاً قادراً على منافسة ورثة هندريكس غير المحتملين.

وكان فى ألبوم برنس الأول **For You** الذى طرح سنة ١٩٧٨ أثر كبير من أسلوب "سلاى أند ذا فاميلى ستون"، وإن قاوم برنس نفسه المقارنات بين عزفه على الجيتار وعزف هندريكس. وقد اعترف فى وقت لاحق بإلهام مختلف: "إن هندريكس يعزف بطريقة تختلف عن تلك التى أعزف بها أنا. وإذا كانوا [الجمهور] قد استمعوا بالفعل لما أعزفه، فإنهم سوف يجدون أن أثر سانتانا أقوى من هندريكس" (ورد فى روزن، ١٩٩٥: بلا أرقام للصفحات). وكانت مبيعات الألبوم متواضعة، حيث بلغت ٣٥٠ ألف نسخة. ولكنه احتل المركز الثانى والتسعين فقط على قوائم "بيلبورد" لأغانى البوب. وكان برنس قد أنفق أكثر من ضعف المقدم الذى حصل عليه تقريباً على صنع الألبوم.

وبدأت "وارنرز" ترى بعض العائد على استثمارها سنة ١٩٧٩ عندما بلغت أغنية برنس المفردة **I wanna be your lover** المركز الحادى عشر فى القوائم القومية وتنبأت بنجاح الألبوم الثانى تجارياً، حيث طرح بعد شهرين من ذلك. وكان برنس مثل سلفه يمثل استخداماً موسعاً للآلات الموسيقية الكهربية، وإن كان العزف المنفرد على الجيتار الكهربى يضمن استمرار مقارنته بهندريكس. أما الغناء فكان أمراً مختلفاً تماماً: إذ كان صوت هندريكس دراسة فى الرجولة الواضحة شبه المجنونة؛ بينما كان صوت برنس من النوع الحاد الهش الذى يمكن أن يكون مساوياً لصوت مايكل جاكسون المستعار؛ كما أنه كان يضعه على تراكات متعددة ليحدث تتابعاً صوتياً. وكان الصوت الضعيف يكمل شخصية برنس المقدمة على المسرح التى لا هى مذكرة ولا مؤنثة. وعند قيام برنس بجولة فنية سنة ١٩٨٠، ارتدى سروالاً بكينياً مخططاً بالأبيض والأسود فوق بنطلون سترتش وحذاء بكعب عال رفيع. وكان يقلد العديد من الحركات الجنسية؛ وهذه الأشياء هى ما ستصبح ملامح عروضه المسرحية شديدة الصراحة، التى تضمنت فيما بعد أسرّة مزدوجة وجيتارات تقذف سائلاً أبيض من أعناقها.

وما إن حل وقت الجولة حتى كان برنس قد ترك فريق إدارته ووقع عقداً مع بيرى

جونز ودون تايلور، وإن استبدل هذا الترتيب بفريق إدارى آخر يضم بوب كافالو وجو روفالو. وكان من أوصى بكافالو وروفالو هو الوكيل الذى عينته "دبليو بى" ستيفن فارنيولى الذى سيكون له دور محورى فى تطور حياة برنس العملية. وقدم برنس الدعم لريك جيمس، الذى كان فى يوم من الأيام عضواً فى فريق "موتاون" غير المعروف "ماييناه بيردز"، وسيبلغ أقصى شهرته فى سنوات تالية، عندما يستخدم إم سى هامر (قبل حذف الحرفين إم سى) أغنيته Superfreak كأساس لأغنيته التى بيعت منها ملايين النسخ U can't touch this.

وكان كل من برنس وجيمس فنانين أسودين يسعيان لاستمالة السوق البيضاء؛ مع أن الجمهور فى الجولة كان "أسود فى غالبه"، طبقاً لما قاله بير نيلسون فى Prince: A documentary (1993: 18).

وأعطى الجنس المسرحى برنس سمعة معينة، حقق على أساسها أرباحاً كبيرة من ألبومه الثالث Dirty Mind، الذى كان حتى ذلك الوقت أكثر ألبوماته جنسية. وكان من بين أفكار الألبوم الجنس الفمى (Head) [oral sex] وغشيان المحارم (Sister) والجنس العفوى، فى أى مكان، وفى أى وقت (Dirty mind) وكان ذلك أول ألبوم لبرنس يترك انطباعاً قوياً فى الخارج، وخاصة فى بريطانيا. وسافر برنس إلى إنجلترا سنة ١٩٨١ لترويجه. وفشلت حفلته فى لندن فشلاً ذريعاً مما أدى إلى إلغاء الجولة. ولكن القيام بجولات داخل الولايات المتحدة ساعد على بناء سمعته. إلا أن مقارنته بهندريكس تتابعت. وكان الفنان الأسود، بما يقدمه من جنس مكشوف ويعزفه من موسيقى الروك، ظاهرة نادرة؛ ولكنه كان فريداً بطوله الذى يزيد قليلاً عن الخمس بوصات وصوته الحاد.

واتضحت الإنتاجية الغزيرة، التى ستؤدى فى السنوات التالية إلى حدوث احتكاك، سنة ١٩٨١. وكان فريق "موريس داى أند ذا تايم" فريقاً يرعاه برنس بالفعل. وكان داى صديقاً شخصياً وتعاون مع برنس فى عدد من المشروعات، كان أحدها ألبوماً بعنوان The Time. وكان المنتج الذى كتب اسمه على الغلاف هو جيمى ستار؛ ولم توضع أسماء كاتب الأغانى. وكان هناك شك فى أن يكون برنس هو كاتب الألبوم ومنتجه وعازف العديد من الآلات وربما شارك فى الغناء فيه، إلا أن اسمه ظل غفلاً لأسباب تعاقدية. وتكررت الخدعة بعد عام من ذلك عندما طرح ألبوم آخر لـ"تايم". وكان الفريق يبدو أكثر قليلاً من وسيلة للمادة التى لا يسجلها برنس. وكان فريق آخر اسمه "فانيتى ٦" يؤدى وظيفة مشابهة. وعلى مدى السنوات التالية، اتخذ برنس أسماء

مستعارة مثل "جوى كوكو" و"كريستوفر تريسى" و"الكسندر نيفرمايند"، وأحياناً أسماء عامة مثل "مادهاوس" و "بيزلى بارك".

ولُفت نظر برنس بقوة إلى الصعوبات التى يواجهها أى فنان أسود يحاول الوصول إلى جمهور أبيض موجه إلى الروك، عندما أشركوه فى جولة فنية لفريق "رولنج ستون". ودام أول ظهور له ٢٠ دقيقة فقط قبل قذفه بالأشياء وانطلاق صيحات الاستهجان. أما ظهوره الثانى فكان أقصر من الأول. إلا أنه بعد عام تقريباً طرح الألبوم المزدوج ١٩٩٩، وهو ما جعله يحظى باعتراف التيار العام. ومع نهاية ١٩٨٣ باعت محال الأسطوانات الأمريكية مليون نسخة واستمرت المبيعات فى الارتفاع فى السنوات العديدة التالية، لتصل إلى خمسة ملايين فى أنحاء العالم. وكان ذلك بطبيعة الحال عدداً قليلاً مقارنة بما حققه ألبوم مايكل جاكسون **Thriller**. ووضعت "إم تى فى" التى خففت - كما رأينا من قبل - قيودها على الفنانين السود لتضم مايكل جاكسون، الأغنية المفردة ١٩٩٩ ضمن قوائم الأغنيات التى تذيعها فى أواخر ١٩٨٢. وأعقبت هذه أغنية **Little red Corvette** التى حظيت بالعرض كثيراً على قناة الكيبل الموسيقية.

وفى أوروبا، نسيت فضيحة برنس الخاصة بظهوره على المسرح سنة ١٩٨١ عندما بيعت أعداد ضخمة من ١٩٩٩، مما سمح لبرنس بأن يمضى قدماً فى مشروع فيلم السيرة الذاتية الذى يتكلف ٧ ملايين دولار. وكان فيلم **Purple Rain** رجع صدى لواحدة من أشهر أغانى هندريكس، وهى **Purple haze**، وإن كان أسلوب برنس فى ذلك الوقت أقل انتماءً. وطرحت الأغنية المفردة **Purple rain** لتواكب عرض الفيلم وتصبح أكثر أغانى برنس مبيعاً. وأظهر الجمع بين الفيلم والموسيقى بهذه الطريقة الاعتماد المتبادل بين الوسائل المختلفة. فالمستهلكون الذين يشترون الأسطوانة العادية أو أسطوانة الليزر سوف يغريهم هذا على مشاهدة الفيلم - الذى حقق إيرادات بلغت ٧٠ مليون دولار - وسوف يستمتع مشاهدو الفيلم بالموسيقى. وقد حققت فرق مختلفة مثل "يو ٢" و"توكنج هيدز" و"بينك فلويد" النبوءة ذاتها.

ويقول ستيفن روزن فى **The Artist Formerly Known as Prince**: "لست مبالغاً حين أقول إن **Purple Rain** جعل من الرجل سلعة دولية" (١٩٩٥: ليس هناك ترقيم للصفحات). فبعد أن بيع ما يزيد على عشرة ملايين نسخة فى الولايات المتحدة وخمسة ملايين نسخة أخرى على المستوى العالمى، أتى الألبوم لبرنس بالعديد من الجوائز ورأس مال يكفى لبناء ستوديو تكلف ١٠ ملايين دولار فى منيابوليس يعرف باسم "بيزلى بارك" افتتح فى ١٩٨١، كما أنه استغل ارتفاع مكانته فى الترويج للعديد

من محاسيبه، ومنهم فريق "شيلا إى أند ذا فاميلى"، وهو الفريق الذى سجل فى الأصل Nothing compared 2 U التى غناها بعد ذلك سينيد أوكونور. وبدأ إنتاج فيلم ثان بعنوان Under the Cherry Moon. وعلى عكس النقد الذى كان بصورة عامة فى صالح Purple Rain، كان رد الفعل الإعلامى لهذا الفيلم يكاد يكون سلبياً بالكامل. ولم يمنع ذلك برنس من البدء فى فيلم آخر بعنوان Sign "O" the Times، وهو فيلم غنائى مباشر عرض سنة ١٩٨٧.

ومع ذلك كانت الموسيقى تنساب من ستوديوهات "بيزلى بارك". وكانت الفرق والفنانون الذين يحملون أسماء مثل كاميل ومادهاوس بالكاد مشروعات متخفية لبرنس، تخلق فى بعض الأحيان لعمل ألبوم واحد وحسب. وبدأت المغنية السكوتلندية شينا ايستون بداية قوية، عندما سجلت أغنية من تلحين برنس بعنوان Sugar wall. واستفاد كذلك فريق "ذا بانجلز" من Manic Monday وهى أغنية مفردة حققت نجاحاً عالمياً كتبها برنس باسم مستعار هو كريستوفر. ومع أن معظم إنتاج بيزلى بارك كانت مبيعاته ضعيفة، فقد استمرت أغانى برنس المفردة فى النجاح. وكسب ككاتب وناشر لمادته المال اللازم لدعم الستوديو. وسرعان ما أتبع ألبومه Lovesexy الذى طرح فى تلك الفترة (واستغرق تسجيله من البداية حتى النهاية سبعة أسابيع) بموسيقى أول سلسلة أفلام Batman الذى عرض سنة ١٩٨٩، وبينما كان الفيلم لا يزال يعرض، انتهى برنس من ألبومه الثانى عشر Graffiti Bridge. واللافت للنظر أنه تم تسجيل ألبوم آخر حمل اسماً كودياً هو The Black Album ولكنه لم يطرح بصورة قانونية بعد تدخل فى آخر لحظة من الفنان، الذى لم يكشف عن أسباب منعه. وتم توزيع هذا المنتج - الذى كان عليه طلب شديد أكثر من أى منتج آخر - فى غلاف أسود تماماً لا يحمل سوى رقم الكتالوج على الظهر. وكانت تلك الأحداث المحيرة نذيراً بحدوث تدهور فى العلاقات بين برنس و"وارنرز".

وأثبت برنس أنه واحد من أعظم صانعى الموسيقى فى العالم؛ إلا أن "وارنرز" كانت ترى أنه لا يعى تماماً ما الذى يفعله بها. وكان طرحها بمجرد الانتهاء منها يتنافى مع كل قواعد التسويق المعروفة. وقد تعدت مبيعات Batman الخمسة ملايين نسخة، وربما استفادت من فرصة تحسين ظروفها عندما ظهرت الأغنية المصورة. ولم يكن طرح Graffiti Bridge بعد ذلك بوقت قصير لا يفى بالغرض من الناحية التجارية وحسب. وكان ذلك صداعاً لـ"وارنرز". غير أن النشاط الزائد أدى إلى إنتاج المزيد.

وقد سجل فنانون مثل بولا عبدول وتشاكا خان وستيفى نكس وجو كوكر أغنيات برنس، فى أوقات مختلفة. وخلفت الفترة الخصبة بطريقة غير عادية فى "بيزلى بارك"

كميات ضخمة من المادة التى لم تطرح فى الأسواق، حيث تسرب بعضها على هيئة منتجات وزعت بطرق غير مشروعة. ومن المؤكد أن التاريخ ليس فيه فنان وزعت أعماله بهذه الأعداد الضخمة من خلال قنوات سرية. وربما كانت مجموعة ١٩٨٣-١٩٨٦ الكاملة من التسجيلات التى لم تطرح فى الأسواق والمعروفة باسم "جواهر التاج" (وأحياناً الجواهر الجديدة أو الملكية) واحدة من أحسن الأغانى المهربة مبيعاً فى أى وقت، وكانت تضم ساعة من تسجيلات الستوديو التى لم تطرح. وبطبيعة الحال لم ير الفنانون ولا الشركة ولا ناشرو الموسيقى بنساً واحداً.

وكان إدمان العمل فى الموسيقى له ثمنه، ولم يكن الفنان هو الذى يدفعه دائماً. وقد اتضحت مخاطر إغراق السوق بالمادة وضوحاً تاماً مع ألبوم **Love sexy** الذى طرح سنة ١٩٨٨ وكان أضعف ألبومات برنس مبيعاً منذ **Controversy** الذى طرح سنة ١٩٨١: حيث با ع ما يزيد قليلاً على المليون نسخة فى الولايات المتحدة، وأكثر من ذلك فى أوروبا؛ ولكنه رغم ذلك كان مخيباً لآمال "وارنر براذرز" بعد **Purple Rain**. ولم تكن حفلات برنس الموسيقية نجاحاً آلياً: فعلى سبيل المثال خسرت جولة ١٩٨٨ ذات الثمانية والثلاثين حفلاً. وأدى انخفاض الشعبية إلى حدوث تغير فى الإدارة والفرق القانونية فى أوائل ١٩٨٩، فقد عين ألبرت مانيولى مخرج فيلم **Purple Rain** مديراً، وأصبح جون برانكا - الذى كان مايكل جاكسون واحداً من موكليه - محامى برنس. وعلمنا فى الفصل التاسع أن برانكا ساعد فى التفاوض بشأن عقد مايكل مع "سى بى إس" فى أوائل الثمانينيات.

وأدت التغيرات إلى دعم الاعتقاد بأن مشروع "بيزلى بارك" كان تدليلاً مكلفاً. وقد وجد فنانون كثيرون تدهورت أحوالهم ملجأ لهم فى "بيزلى بارك". وكان برنس شديد الإعجاب بجورج كلينتون. وعندما اتصل ببرنس كان مديناً بمائة وخمسين ألف دولار. وقد كفله برنس عن طريق دفع مبلغ كمقدم من حقوق الأداء، مع أنه من المحتمل أن الأسطوانات لم تحقق مبيعات تصل إلى ما يقرب من هذا المبلغ.

وعلى العكس من ذلك حقق ألبوم **Batman** مبيعات ضخمة: حيث بيعت ستة ملايين نسخة فى أنحاء العالم. ومرة أخرى أبرز قيمة تداخل الأفلام والموسيقى. ولم يكن الألبوم عبارة عن أغانى الأفلام، بل كتب على الغلاف: "٩ أغان مستوحاة من الفيلم السينمائى". إلا أنه سرعان ما تحطمت أية توقعات لتكرار الخدعة مع **Graffiti Bridge** بعد رفض "وارنر براذرز" لأول نسخة مطبوعة من الفيلم الذى تكلف إنتاجه ١٠ ملايين دولار، فى أعقاب ردود أفعال سلبية تجاه العروض التجريبية. وبعد ذلك عينت "وارنر براذرز" مونتيراً ليكون مسئولاً عن النسخة المطبوعة النهائية.

وفيما يبدو أنه توقف لالتقاط الأنفاس بعد استكمال أغانى الفيلم، سافر برنس فى جولة فنية إلى أوروبا، حيث بيعت تذاكر حفلاته بالكامل فى إنجلترا وهولندا، إلا أن الاستادات كانت نصف ممتلئة فى ألمانيا وأسبانيا. ومن وجهة نظر "وارنرز"، كانت للجولة قيمة هامشية وحسب، حيث إنها لم تكن مرتبطة بعرض فيلم جديد. وظهرت أغنية فيلم Graffiti Bridge فى منتصف الجولة، إلا أن الفيلم - الذى حصل مقابله برنس على حقوق كتابة وإخراج - كان بحاجة إلى إعادة تصوير. وعندما عرض الفيلم فى النهاية فى نوفمبر ١٩٩٠ فشل على الفور، حيث بلغت إيراداته ٢,٢٥ مليون دولار بسبب اجتذابه لعدد قليل من المشاهدين. لقد كان فى حقيقة أمره عبارة عن ترقيع لأغنيات مصورة غير محبوكة الربط، أقرب فى الشبه من فيلم مايكل جاكسون Moon-walker الذى تكلف ٢٧ مليون دولار وسجل هو الآخر خسارة مالية.

استمرت مشاكل "بيزلى بارك" المالية وعين برنس جيل ويليس وجلبرت دافيسون بالترتيب نائب رئيس تنفيذياً ورئيساً. كما أنه أبعد أرنولد ستيفل وراندى فيلبس، وكان قد تولى إدارة أعماله بعد مانيولى الذى لم تدم فترة عمله سوى عام واحد. وتولى برنس إدارة أعماله بنفسه، حيث كان يساعده فى ذلك ويليس ودافيسون. ورفع كافالو ورافالو وفرانيولى، الذين استبدلوا سنة ١٩٨٩، دعوى قضائية ضد برنس مطالبين بمبلغ ٦٠٠ ألف دولار سنة ١٩٩١، بدعوى أنه حال دون تنفيذ قراراتهم المالية والتسويقية اعتباراً من ١٩٨٥. وعلى وجه التحديد، كان برنس قد طرح أسطوانات فى تتابع سريع، مما أدى إلى أنها كانت "تنافس بعضها البعض" فى البيع (ورد فى نيلسن، ١٩٩٣: ١٢٤). وفى الوقت نفسه رفع برنس دعوى قضائية ضد محاميه السابقين لتفاوضهما من أجل تسوية غير مناسبة مع فرانيولى وآخرين منحوا "رواتب لأجل غير محدود" عن العمل الذى أبدعه برنس خلال السنوات العشر التى كانوا فيها مديرين لأعماله. وتمت تسوية القضية.

ثم جاءت بعد ذلك ضربة المعلم التسويقية التى أخطأت الهدف. فقد شغل برنس نفسه فى "بيزلى بارك" مع فرقة من العازفين والراقصين سماها "نيو باور جنيريشن". وفى مايو ١٩٩١، أعدت أسطوانة موسعة تحتوى على أربع أغان للتوزيع على محطات الإذاعة. ومع الاهتمام بمبنى "إى بى" هذا، سحبها برنس، فى واحد من تدخلاته التى تبدو ملهمة، وأعلن أن أغنية من الأغانى البارزة - وهى Get off - سوف تطرح باعتبارها طبعة شديدة المحدودية من أسطوانة مفردة مقاس ١٢ بوصة: إذ طرحت ١٥٠٠ نسخة ذات وجه واحد فى يونيو وبيعت بسرعة. وهلل المعجبون لما كانت مادة قيمة لهواة جمع الأسطوانات، ليجدوا بعد ذلك بسبعة أسابيع أن Get off طرحت طرحاً

عاماً فى أحجام وتشكيلات مختلفة ـ ٧ بوصات و١٢ بوصة وكاسيت ومجموعة Purple pump ومجموعة Thrust وغيرها. ولم تقترب الأسطوانة المفردة من المراكز العشرين الأولى فى الولايات المتحدة، وإن احتلت المركز الرابع فى السوق البريطانية الأصغر حجماً.

وكانت العلاقات بين برنس و"وارنرز" آخذة فى التدهور. وحيث إن ذلك الفنان غير العادى يحصل على خامس أكبر أجر يحصل عليه أى فنان فى العالم ـ طبقاً لمجلة "فوربس" ـ فقد كان أقل اهتماماً ببيع الأسطوانات، وكان أكثر اهتماماً بطرح المادة المنتجة فى "بيزلى بارك". وفى سبتمبر جاء الخلاص فى هيئة Cream، وهى أسطوانة مفردة احتلت المركز الأول، وكانت خامس أغنية من أغانى برنس تحتل المركز الأول فى الولايات المتحدة بعد When doves cry وLet's go crazy وKiss وBatdance وكان منهج التسويق مشابهاً لذلك الذى أعقبته Get off المحبطة: وكانت أسطوانة مفردة ثم أسطوانة من الحجم الكبير مدتها ٣٨ دقيقة تتضمن سبع أغان، وتوزيعين مختلفين لـ Cream. ونسبت الأغانى لبرنس وفرقة "نيو باور جنيريشن".

وبلغ التوتر بين برنس و"وارنرز" حداً طالبت عنده شركة الأسطوانات بالتعهد بسلسلة مخططة تخطيطاً دقيقاً من الألبومات. وكانت مستعدة لأن تدفع مبالغ لم يكن يحلم بها سوى مايكل جاكسون ومادونا. وعلى عكس عقود هذين الاثنين، أعلنت الخطوط العريضة فقط من اتفاقات برنس و"وارنرز". واختلفت التقارير التى تتحدث عن قيمتها بالنسبة لبرنس، وإن استقر معظمها عند ١٠٠ مليون دولار. وكانت تلك صفقة مذهلة، إذا وضعنا فى اعتبارنا خناقات الماضى. وسمحت الصفقة كذلك بتوسيع شركة أسطوانات برنس "بيزلى بارك" وإنشاء شركة جديدة تتخصص فى "موسيقى الشارع من النوعية المؤثرة". بل جعلوا برنس نائباً لرئيس "وارنرز". ولا بد أن أهم نقطة فى المفاوضات هى افتراض أن برنس سوف يظل فناناً نشطاً فى التسجيل. وقد بلغ إجمالى مبيعاته ٣٠ مليوناً منذ أول عقد.

وظهر المزيد من قيمته عندما أقنع سبايك لى ـ وكان وقتها متورطاً بشدة فى أزمة ميزانية بشأن فيلم Malcolm X ـ بإخراج الفيديو كليب المصاحب لأغنية Money don't matter 2 night. وكان لى قد ظهر كمخرج سينمائى رائد، كما سنرى فى الفصل المقبل.

وفى أواخر ١٩٩٢، طرح برنس ألبوماً يحمل رسماً صار فيما بعد اسماً له. وعرفت الأسطوانة بألبوم "الرمز" وكانت تضم أغنية My name is Prince وكذلك The sacrifice of Victor. وتكمن أهمية الأغنية الثانية فى أن معجبين كثيرين كانوا

يعتقدون أن الرمز الملغز، عندما يحلل إلى الأجزاء المكونة له ويعاد ترتيبه يصبح حروف الاسم Victor. وبعد شهور من طرح الألبوم أعلن الفنان أن اسمه، على عكس الأغنية التي يتضمنها الألبوم ليس Prince؛ وهو ليس Victor كذلك. فالواقع أنه مجرد رمز. وكانت نظرية البعض أنه أجرى عملية تحويل للجنس. واعتقد غيرهم أنه يرمز إلى تغير في الاتجاه الموسيقى. وتحكى قصة مصورة بعنوان Prince: Alter ego حكاية يتصارع فيها مع جانب متعارض من شخصيته اسمه جيمينى [الجوزاء] (ماكدافى، ١٩٩١).

وعند طرح الأسطوانة المفردة The most beautiful girl in the world كان الأمر قد بات أوضح قليلاً: فربما كان المقصود من تغيير الاسم هو إرباك "وارنرز". وعلى أى الأحوال، فإن هذا من شأنه أن يصعب على أشد عقول التسويق مهارة الترويج لفنان بلا اسم؛ ولم تكن عبارة "الفنان الذى كان يسمى برنس" سهلة على اللسان. والمفارقة هى أن قصة الفنان ♀ اجتذبت وسائل الإعلام فى أنحاء العالم. ولا شك فى أنها زادت مبيعات الأسطوانة المفردة ومجموعة The Beautiful Experience التى ضمت سبعة توزيعات لنفس الأغنية. ومن منظور "وارنرز"، فإنه حتى الأغانى المفردة الأكثر مبيعاً يمكنها كذلك تحقيق الأرباح إذا عملت بصورة فعالة كإعلان عن الألبومات. ومع الألبوم الثانى للفنان ♀ بعد أربعة أشهر من ذلك - ولم تكن تلك الأغنية ضمن أغانيه - لم تكن "وارنرز" مستعدة لتعبئة آلة ترويجها الضخمة والمكلفة للعمل من أجل ما كانت تبدو أسطوانة مفردة مشكوكاً فيها بعض الشىء. وبدلاً من ذلك، سمحت له شركة الأسطوانات بطرحها من خلال شركة أسطواناته "إن بى جى". ولأن الأسطوانة وزعت من خلال شبكة عالمية من شركات الأسطوانة المستقلة، فلا بد أن مبيعاتها أقنعت الفنان ♀ بأنه يمكن أن ينجح سواء أكانت خلفه شركة كبيرة أم لم تكن.

وكتب سايمون جليكمان أنه فى سنة ١٩٩٢: "أعلنت وارنر براذرز الانفصال عن بيزلى بارك، وأعلن من كان برنس تقاعده عن الموسيقى" (١٩٩٥: ١٨٧). وأخذ الفنان يصف نفسه بأنه "رجل بدون عقد" وكتب على وجهه كلمة SLAVE بحروف كبيرة. ونادراً ما كان يدلى بأحاديث. وعندما كان يدلى بأية أحاديث، كان يسحب الأقلام من الصحفيين قبل بداية توجيه الأسئلة. وفى الفترة نفسها تقريباً، استدعى تسليع الفنان ♀ منفذاً جديداً، عندما افتتح فى لندن محل نظير لمحل منيابوليس يبيع منتجات برنسلى. وفى فبراير ١٩٩٦ أعلن من خلال مجلة "جيت" أنه أنهى عقده الخاص بالتسجيل مع "وارنرز"، حيث ذكر أن "خلافات لا سبيل إلى تسويتها" و"هيكل الإدارة

غير المستقر ودائم التغير داخل شركة أسطوانات وارنر براذرز" هى السبب فى تركه للشركة (٥ فبراير، ١٩٩٦، ص. ٣٦). كما ذكر أنه قدم للشركة إعلاناً رسمياً يحمل رغبته فى إنهاء علاقته التى دامت عقدين من الزمان؛ فكما أشرنا من قبل، جرى التوقيع على أول عقد سنة ١٩٧٨ عندما طرح ألبوم **For You**. وفيما بين ذلك الوقت وإعلان ١٩٩٦، كان الفنان قد باع ٥ . ٣٣ مليون أسطوانة. وقد وعد بتسليم ثلاثة ألبومات أخرى لـ"وارنرز"، ثم ألبوم جديد يحمل عنواناً ذا دلالة هو **Emancipation** [تحرير العبيد].

وبعد أن ضم جهوده إلى جهود سبايك لى فى العام ذاته، كتب أغنيات فيلم **Girl 6**، وهو أحد مشروعات لى الأقل نجاحاً من الناحية التجارية.

●●●

يتهم منتقدو الفنان بعدم النضج، وبالتظاهر، وبأن لديه شعوراً مبالغاً فيه عن قيمته. ولسنا مضطرين للاتفاق مع أى من هذا كى نقبل أن موسيقاه وحدها كانت فريدة، وإن كان بعضها متبلاً بذرات أصيلة، مثل حذف جزء جهير (باص) فى **When doves cry** أو تقسيم البنية الهارمونية فى **Anna Stesia** إلى نمط ثنائى. وكان صوته الرقيق عادياً، وأسلوبه انتقائياً، ومظهره الجسمانى قصيراً ونحيفاً شديد النحافة. وكان المكون الجنسى فى أدائه مكشوفاً بطريقة فجة، مما يضفى على الأداء سحراً يكاد يكون مضحكاً. وكان يرتدى ملابس ما كانت إلا لتخرج زفرات اليأس فى عرض من عروض الأزياء: ولا توفى صفة "مبهرج" ذوق الفنان حقه. ومع ذلك، فقد صار هذا الشخص ضئيل الحجم - الذى يفتقر إلى التجديد والحسن والرقة والتعبير الساخر - معبوداً للجماهير فى الثمانينيات وصناعة ثقافة فى حد ذاته ولا سبيل لمقاومته، إن لم يكن لاحتمال وجوده. فما هو السبب؟

إن ردى على ذلك باختصار هو أن الفنان كان تجسيداً مبالغاً فيه للغموض. ولأن الفنان كان يبدو وكأن صانعاً أخرق للغز الصور المقطعة هو الذى جمَّعه، فقد جعل الفئتين "الذكر" و"الأنثى" موضع تساؤل، وأصبح نتيجة لذلك هجيناً - فهو شىء صنع من أجزاء لا انسجام بينها. وهو كذكر أسود، أعاد التأكيد على أسطورة القوة الجنسية السوداء وقضى عليها فى آن واحد. وكانت كلمات أغانيه وأداؤه المسرحى وتلميحاته الدائمة تشير إلى فحل صغير الحجم ولكنه مُشكَّل تشكيلاً صحيحاً؛ إلا أنه كانت هناك علامات تدل على الخنوثة. وكان الصوت الحاد، والكوردون المحيط به من حراس الأمن ذوى الأجسام الضخمة، والشعر الذى تم تسريحه بطريقة معقدة - وكان

فى بعض الأحيان مستعاراً ـ والملابس، التى هى أوضح ما يكون، دلائل على شىء آخر سوى العضو العادى فى الفالوكراتية **phallucracy** الذكورية.

وكثيراً ما يشجع عالم الفن على ارتداء كل جنس لملابس الجنس الآخر. فبخلاف الأفلام الكثيرة التى استخدمت ذلك كفكرة أساسية، وما لا حصر له من الأدوار التى يرتدى فيها أبناء أحد الجنسين ملابس الجنس الآخر، والممثلون المسرحيون من فريدى ميركورى حتى أندى بيل، قد جعلوا الخطوط الفاصلة بين أزياء الرجال والنساء غير واضحة، بما يرتدونه من ملابس ذات ألوان زاهية. وكان ليبيريس يجعل الجمهور فى حيرة من أمره؛ هل ينبغى عليهم أن يحبوه أم يعاقبوه على أسلوبه المبالغ فى تأنقه وملابسه المخنثة؟ وكان الفنان ⚥ ، كرجل أسود يلبس ملابس ضيقة لامعة مصنوعة من أقمشة كالساتان والدانتيلا، نموذجاً للغموض الجنسى. هل هو شخص يتصرف تصرفات بنات الجنس الآخر ويرتدى ملابسهن؟ هل هو شاذ جنسياً؟ هل يميل لبنات الجنس الآخر؟ هل هو مزدوج الجنس؟ هذه الأسئلة جميعها أكثر أهمية من أجوبتها. ولم يكن ذلك هو الذكر الأسود "البدائى" المفعم بالقوة الجنسية؛ بل كان ذكراً أسود من الواضح أن قوته الجنسية غير واضحة. وقد أضاف الفنان ⚥ طبقة أخرى إلى هذه الطبقة من الشك: وهى هل كان أسود بالفعل؟ وقد جعل له الاستعمال المبالغ فيه لظل العيون وكريم الأساس وجهاً لافتاً للانتباه، وهو وجه أمريكى أفريقى شديد الشحوب (وإن لم يكن بذلك المظهر المبيض الخاص بمايكل جاكسون). هل كان يحاول "المرور" كأبيض"؟ أم أنه كان يسعى لإيجاد تعريف جديد للسواد؟ ويعتقد كوبينا ميرسر فى كتابه **Welcome to the Jungle** أن الفنان ⚥ "كان يعمل عند الحد الفاصل بين الحدود الثقافية التى يحددها 'الجنس **race**" (١٩٩٤:٣٦).

كان من الممكن أن يؤدى هذا إلى الخلع، وربما دفع بالفنان إلى صفوف الغموض، أو ثقافات الشواذ الفرعية ـ كما حدث لنجم الديسكو سيلفستر فى السبعينيات. ولكن كما تقول آن ماكلينتوك فى كتابها **Imperial Leather**.

> **إن الوقـوف فى وجه المعـايير الاجـتمـاعيـة ليس مدمـراً على الدوام، وخاصة فى ثقافات السلع ما بعد الحداثية، حيث الحراك الشكلى والتشظى والتسويق من خلال التبـاين عناصـر أساسـية. والواقع أن الجـماعـات المتمتعة بالامـتيازات تعرض ميزتها من حين لآخـر على وجه التحديد من خلال العرض المبالغ فيه لما لها من "حق فى الغموض".**

(١٩٩٥: ٦٨)

وهذا مصطلح لافت للانتباه قد ينطبق على الفنان .

وكانت الصورة التى رسمت فى مراحل سابقة من حياته العملية هى صورة راكب الدراجة النارية مرتدى السترة الجلدية المثار جنسياً الذى تحيط به نساء مثارات جنسياً مثله. وبعد بضعة أفلام والعديد من الأسطوانات التى بيعت منها ملايين النسخ، ربما اكتسب "الحق في الغموض" ، ومارسه بطبيعة الحال إلى أقصى حد كبير. قد يكون هذا حكماً خاطئاً؛ إذ كان من الممكن أن يتوقف الجمهور عن الإعجاب به ويصيبه الملل مما فى صورته من تحد متزايد للنوع. ولكن ما حدث هو أن ذلك ارتقى به إلى مكانة جديدة. وقد بينا كيف أن قبول الفنانين السود فى السوق التى يهيمن عليها البيض يعتمد على مكانتهم. واضطر الذكور الأمريكيون الأفارقة مراراً للخضوع لإخصاء رمزى لتأكيد عدم وجود أى تهديد جنسي. وفى الفصل الخامس، وصف اصطلاح "الخصى الرمزى" الفنان الأسود الموهوب الذى تم تحييده بطريقة أو بأخرى، سواء عن طريق العمى - كما فى حالة ستيفى وندر - أو السلوك الطفولى الذى أثار فى الأذهان صور العم توم.

ويكتب ميرسر عن مايكل جاكسون قائلاً: "إن عمله بالكامل يقع ضمن التراث الأفروأمريكى الخاص بالموسيقى الشعبية. ولذلك فلابد من النظر إليه فى سياق صورة الرجل الأسود والجنوسة الذكورية." قد نستبدل الفنان بمايكل جاكسون حين يقول ميرسر: "إن جاكسون لا يشكك فى أنماط الذكورة السوداء الشائعة وحسب، ولكنه يبتعد بخفة كذلك عن المجموعة القائمة من 'أنماط' الرجال السود" (١٩٩٤: ٥٠).

ولم يشكك الفنان فيها بقدر ما أدى إلى تفاقمها. وكانت محاولاته للاختفاء والإنكار والتحدى والمراوغة والبقاء بدون اسم تتناسب تماماً مع ثقافة رحبت بالذكور السود ولكنها ترددت فى منحهم الرجولة. وقدم الفنان الخنثوى نفسه وعومل على أنه مانيكان أكثر منه رجل. شبق، ولكن يمكن التحكم فيه. كانت الجنوسة أساسية فى شخصيته. ولكنه كان يمتلك الصفة دون أن يمثل أى خطر. كانت هناك مسحة من الشذوذ الجنسى، إلا أنه لم يكن رجلاً يرتدى ملابس النساء بطريقة رو بول، ذلك الذكر الأسود الذى نادراً ما يرى فى الأماكن العامة بدون الملابس الحريمى. لقد كان له جسم صبى يعمل خادماً على إحدى السفن وأموال رجل أعمال شديد الثراء. وكان شديد الانشغال بنفسه والانعزال، إلا أنه من الشجاعة بحيث يخلق أكثر الإنتاج المسرحى جرأة.

بل إن موسيقاه قاومت التصنيف فى طابور يخصص عادة للسود. وبهذا المعنى،

لم يكن سلفه الثقافى هو هندريكس، وإنما ليتل ريتشارد الذى كان يتحرك بحيوية على المسرح مرتدياً أطقماً مبالغاً فى نقشها، حيث ذكّر بطريقة مثيرة البيض المساكين فى ذلك الوقت بأنه ليس كل الذكور السود فحولاً تميل إلى الجنس الآخر. ولكن فى حالة ريتشارد - مثله مثل الفنان ☥ - من كان يعرف ماذا يكون؟ لقد شق طريقه وأنشأه فى اتجاه وضع معبود الجماهير عن طريق الإغارة على الماضى من أجل الحصول على الصور، ثم إعادة تجميعها بطرق تحدث الفوضى. وربما كان نوعاً من الفوضى يشبه ذلك الذى كان الجمهور يشعر به وهو يشاهد فنانى العروض المستزنجة وهم يؤدون الرقص المصاحب للغناء والموسيقى: فهل كانت المحاكاة التهكمية هى التى يحاكى فيها السود البيض، أم تلك التى يحاكى فيها السود البيض وهم يحاكون السود؟

الفصل الحادى عشر

إخـــــوة وآخـــــرون

قال راسل سايمونز لمؤلف كتاب Black Enterprise كريستوفر فون: "إنى آتى لهم بثقافة اليوم السوداء، وإنى أضعها هناك لأى إنسان يريد شراءها" (١٩٩٢: ٦٦). وكان افتراض سايمونز هو أن الثقافة السوداء عمل تجارى جاد: ذلك أنها شيء ينبغى جعله متاحاً لكل من يمكنه شراؤه. وبهذا المعنى، لم يكن مختلفاً عن غيره من رجال الصناعة السوداء ممن سبق لنا التعرف عليهم فى هذا الكتاب. وكان سايمونز يختلف عنهم فقط فى اعترافه بأنه يريد أن يثرى من خلال تسليع الثقافة.

وتعود أصول إمبراطورية سايمونز إلى ثقافة الهيب هوب الخاصة بأحياء السود الفقيرة فى نيويورك؛ إلا أنه بحلول سنة ١٩٩٤ كان يسيطر على الثقافة السوداء الأكثر تنوعاً - التى كانت تضم ضمن ما تضمه شركات الأسطوانات، ووكالات إدارة الأعمال، وبيوت الأزياء التى تحمل أسماء المصممين، وشركات الإنتاج التليفزيونى والسينمائى. وقد أخذ سايمونز - الذى اشتهر بمحادثات التليفون الخلوى الدائمة وهو يتحرك وحذائه ماركة "أديداس" (الذى كان دعاية أكثر منه موضة) - الثقافة السوداء التى تفوح منها رائحة الجريمة الناجمة عن الفقر وجعل لها أسلوباً خاصاً.

وكانت موسيقى الراب التى أثرى منها سايمونز هى شعر الشوارع الذى يستعمل لغة niggas [الزنوج] و bitches [الساقطات] وhos [العاهرات]، ونقل المخدرات وقتل رجال الشرطة؛ وكثيراً ما امتدحت السادية والفحولة واحتفت بقبول حياة الجيتو اليائسة، بما فيها من معارك العصابات، وتجارة المخدرات، وقمع الشرطة، وقتل السود للسود، والعنف الجنسى، ومعاداة السامية. وكانت شعارات الراب اليائسة قاسية ومعاصرة: فقد جاءت براديكالية سياسية وفنية داعمة، واقتبست من الأجناس الفنية الأخرى باحتقار، وليس باحترام. وكانت الموسيقى ذاتها، التى باتت اختزالاً لانهيار حياة السود العنيف إلى الداخل، مصدراً لثروة سايمونز الهائلة.

وعندما باع سايمونز شركته "بوليجرام" بـ٣٣ مليون دولار، أظهر كيف أنه بإمكان

المرء انتقاد التسليع الأحمق الذى لا يراعى المشاعر والمؤسسات البيضاء التى ترعاه، فى الوقت الذى يتربح بصورة كبيرة من الاثنين. إن قصة سايمونز درس فى كيفية الاستفادة من الفقر. ولكنها أولاً وقبل كل شيء اختبار للثقافة التى أطلقها الفقر.

●●●

كانت المكونات هى نفسها، إلا أن المنتج كان مختلفاً. ففى السبعينيات زحف نمط جديد من الموسيقى من خلال الأحياء التى يهيمن عليها السود فى نيويورك ونيوجيرسى. وبما أن حامليها هم مشغلو الأسطوانات وليسوا العازفين، فقد كانت تتكون من قطع مسروقة - أو "مقتبسة" - من أغان سجلت من قبل، تعزف بصورة مكررة، وفى بعض الأحيان بالعكس، وغالباً مع موسيقى أخرى تعزف فى الوقت نفسه، وتركيب مقاطع صوتية عليها.

كان ذلك شكلاً رخيصاً من أشكال الترفيه يتناسب تماماً مع ذلك الوقت. فقد انتهت أيام الحقوق المدنية التى تموج بالعنف: وكان اغتيال مارتن لوثر كنج سنة ١٩٦٨ يرمز إلى ضعف موقف الأمريكيين الأفارقة. فقد كانت استراتيجيته هى استراتيجية بقاء واندماج تدريجى فى مجتمع التيار العام. إلا أنه بعد عشر سنوات من وفاته، انقسم العالم الأسود من الناحية النفسية وكذلك من الناحية المادية. وانتهز البعض فرصة العمل الإيجابى وبرامج تكافؤ الفرص كى يرتقوا إلى طبقة وسطى جديدة ويخرجوا من الجيتو؛ وهؤلاء هم "العُشر الموهوب" كما باتوا يعرفون. وقد تركوا خلفهم بقايا ضخمة تكافح كفاحاً أشد من أجل فوق خط الفقر. ولم ينجح نيف وأربعون بالمائة فى تحقيق، ذلك وظل معدل البطالة بين السود بشكل ثابت ضعف ما هو عليه بين البيض. وقضى جدل نقل الأطفال بالأتوبيسات - الذى كان أحد ملامح تلك الفترة - على التأهيل التعليمى الذى وعد به قرار براون. وطالب الرئيس ريتشارد نيكسون الأمريكيين الأفارقة بخلق ثقافة مشروعات تنتج عنها ما أسماها "رأسمالية سوداء". وهو ما حاول كثيرون القيام به.

من هؤلاء سيلفيا روبنسون، صاحبة إحدى شركات الأسطوانات المستقلة المتعثرة، وهى "أُل بلاتينام". وفى سنة ١٩٧٨ حضرت عرضاً فى ديسكو "هارلم ورلد" فى الشارع المائة وستة عشر بنيويورك، قبالة مسجد أسسه مالكوم إكس. ولاحظت سيلفيا أن الجماهير تتفاعل بشكل طيب مع أحد مشغلى الأسطوانات الذى كان يشغل الأسطوانات ويضع بصوته مقاطع شعرية يتكون كل منها من بيتين وتعرف بـ"*الراب*". أثار ذلك اهتمامها، وعادت إلى ستوديوهاتها فى نيوجيرسى وسجلت أسطوانة مع قليل من عازفى الجلسات وأعضاء فريق يعمل لبعض الوقت. وبطريقة مشغل الأسطوانات،

استخدمت أسطوانة ـ وكانت فى تلك الحالة أغنية لفريق "شيك" Good times ـ لتضع عليها سلسلة من الأبيات المنظومة وأسمت الأسطوانة Rapper's delight. (وكانت الأسطوانة المصدر واحدة من سلسلة أغان ناجحة تعود إلى أواخر السبعينيات لفريق "شيك"، وهو فريق يبدو أنه كان يدلل على طموحات الحراك لأعلى الخاصة بالبورجوازية السوداء فيما بعد الحقوق المدنية). وأصبحت Rapper's delight أسطوانة لها أهميتها من الناحية التاريخية، حيث بيع منها ما يكفى لجعلها تدخل قوائم أغانى البوب الخاصة بالتيار العام. وقبل ذلك، كانت موسيقى الراب الموثقة الوحيدة يتم تداولها على أشرطة الكاسيت سرية يسجلها المهربون فى الحفلات أو الأندية، أو أشرطة يسجلها الفنانون أنفسهم الذين يبيعون منتجاتهم على الأرصفة.

وكان مشغلو الأسطوانات يدخلون بين الموسيقى بطريقة مشغلى الأسطوانات الجامايكيين: فبينما تشغل الموسيقى، يتحدث مشغلو الأسطوانات عليها أو يسجلون أشعارهم الموزونة أو غير الموزونة. وكثير من الروايات ترجع الفضل إلى مشغل أسطوانات ولد فى جامايكا اسمه كول هيرك فى ريادة هذا المنهج فى أواخر الستينيات. وتبنى العديد من مشغلى الأسطوانات الأمريكيين هذا التكنيك ونقحوه، حيث أصبح بحلول السبعينيات معروفاً باسم الراب. وكان مشغلو الأسطوانات فى منطقة نيويورك/نيو جيرسى، وخاصة جارى بيرد، قد استخدموا المحادثة ـ أو الراب ـ على موسيقى سجلت من قبل فى عروضهم، وإن كان مشغلو الأسطوانات الجوالون هم الذين ابتدعوا "الخربشة" scratching، وكان المقصود بها التحكم فى حركة إبرة الفونوجراف على الأسطوانة لإنتاج أصوات جديدة. وجعل استخدام التكنيكين معاً المقاربة الفريدة وغير المكلفة للموسيقى أمراً ممكناً: فقد كانت المعدات اللازمة قليلة مقارنة بالفرقة الموسيقية الكاملة.

وكانت سيلفيا روبنسون ـ التى كانت تدير شركة الأسطوانات مع زوجها ـ نفسها فنانة لها أسطواناتها المسجلة: فقد كانت تغنى باسم ليتل سيلفيا وسجلت أسطوانات لشركة الأسطوانات المستقلة "سافوى" فى الخمسينيات. وكان أكبر نجاح تحققه هو أسطوانة مفردة باسم Love is strange مع ميكى بيكر. وفى سنة ١٩٦٨ توقفت عن تسجيل الأسطوانات وانتقلت إلى العمل التجارى حيث افتتحت نادى "بلو موروكو" فى حى برونكس بنيويورك قبل افتتاحها لشركة "أُل بلاتينام".

وما يشاع هو أن أبناء سيلفيا لفتوا نظرها إلى قوة شكل المونولوج الموسيقى، وسجلت هى عدداً من الأسطوانات التى لم يكلفها إنتاجها الكثير قبل Rapper's delight، وذلك قبل أن تحقق ثروة من أغنية فريق "شوجار هيل جانج". وفى ذروة

نجاحها، بيع من الأسطوانة ٦٠ ألف نسخة فى اليوم الواحد، وبلغت جملة المبيعات فى النهاية ما يزيد على المليونى أسطوانة. ومع أن ذلك كان نجاحاً كبيراً لسيلفيا فى ذلك الوقت، فهى لم تكن شيئاً مقارنة بمبيعات **The message**. وكان فريق "جراند ماستر فلاش أند ذا فيورياس فايف" قد طرح ألبوماً من إنتاج شركة "شوجار هيل" سنة ١٩٨١، وكان ألبوم **The Adventures of Grand Master Flash on the Wheels of Steel** فوضى من الأغانى المقتبسة التى ليس بينها أى رابط تعد استعراضاً للقوة والمهارة.

وفى العام التالى جعلت توليفة تحكم فلاش بمهارة فى اثنتين من صوانى الجرامفون وتعليق ميل مل بالراب من **The message** واحدة من أكثر الأغنيات أصالة فى وقتها. فقد كانت بياناً طويلاً منطوقاً وليس مغنى عن الحياة فى الجيتو كما يرى من خلال عيون شاب أسود. وكانت الكلمات مختلفة تمام الاختلاف عن كلمات أغنية "شوجار هيل" السابقة – التى كانت قصة حب سعيدة ذات أبيات أشبه بمقاطع الجاز المرتجلة التى لا معنى لها وتتماشى مع اللحن وتتحدث عن "المحبين".

وكانت **The message** إنذاراً مسهباً: فقد كانت عبارة **Don't push me** [لا تدفعنى] تحذيراً لساكن الجيتو الذى كان باعترافه قريباً من الحافة. وتحكى الأغنية عن منازل تتفشى فيها الصراصير والفئران ومدمنو استخدام عصا البيسبول. فقد كان ذلك جانباً مزعجاً ومظلماً فى ثقافة الهيب هوب، وهو الجانب الذى جعل الصور الأخرى من الراب تبدو باهتة مقارنة به. وكان بإمكان الموسيقى أن تؤصل التجربة السوداء، وتحولها إلى خطاب استنكارى ضد الشرطة وأمر بتحدى سلطاتها؛ وكان من الممكن جعل الأعمال الإجرامية أعمالاً سياسية. وكان لا بد من تغيير هذا النوع من الراب إلى قوة منافسة تتسم بالتحدى ولكنها قابلة تمام القبول للتسليع.

●●●

وفى سنة ١٩٧٩، وهى السنة التى ظهرت فيها **Rapper's delight**، أبرم راسل سايمونز، وكان فى الحادية والعشرين، اتفاقاً ربط بمقتضاه فناناً كان يدير أعماله بعقد تسجيل مع شركة أسطوانات "ميركورى ريكوردز" التى كانت توزع من خلال شبكة "بولى جرام". وكانت تلك لحظة مهمة بالنسبة لسايمونز: فقد جعلته أول مستثمر أسود يتخصص فيما كانت حينذاك موسيقى لصيقة بالجيتو كى يضمن له موطئ قدم فى السوق الضخمة. وكانت الموسيقى التى يمولها سايمونز جميعها عن تجربة الحياة فى أماكن مثل هارلم وبروكلين. وكان سايمونز نفسه من هوليز، وهو حى للطبقة الوسطى فى كوينز بولاية نيويورك. وكان والده يدرس تاريخ السود وكانت أمه تعمل فى إدارة

المتنزهات. ودرس سايمونز علم الاجتماع فى سيتى كوليدج بنيويورك التى اتصل فيها بكيرتس ووكر، الذى كان منظم حفلات يعمل باسمه الفنى كيرتس بلو. وكان ووكر ومجموعته "رش، ذا فورس" مقاولين جوالين يؤجرون معدات الصوت ويشغلون الأسطوانات فى المناسبات.

وكان سايمونز أقل اهتماماً بتنظيم حفلات لما كان وقتها قالباً موسيقياً جديداً وبتسويقه. وبدأ العمل مع ووكر بتنظيم حفلات له فى أماكن صغيرة يؤجرها بخمسمائة دولار فى الليلة - ولكنه كان يسعى طوال الوقت لاجتذاب اهتمام مديرى شركات الأسطوانات إلى النجم الصاعد. وما إن حل عام ١٩٧٨ حتى كان قد صار لووكر جمهور محلى يكفى لأن يجعله يستأجر مشغل أسطوانات دائماً. وكان جوزيف شقيق سايمونز الأصغر يتولى أمر صوانى الجرامفون، بينما كان ووكر يركز على الراب.

ورأى سايمونز الاتفاق مع "ميركورى" على أنه بداية انتعاش الراب. وكانت أول أسطوانة راب مفردة توزعها شركة كبرى هى **Christmas Rappin**. وتبعتها سنة ١٩٨٠ **The breaks** التى بيع منها عدد أكبر من النسخ، إلا أنها لم تكن ذلك الإنجاز الكبير الذى كان سايمونز يأمل فيه. وكان عليه أن ينتظر حتى ١٩٨٣ لكى يحدث هذا: وذلك حين أتى بريك روبن الطالب الأبيض فى جامعة نيويورك. وكان روبن يعمل مستقلاً عن سايمونز، حيث كان يؤجر وقتاً فى الستوديو، ويسجل الأسطوانات، ويبيعها لشركات الأسطوانات. وقد نحت الاسم ديف جاك. واستثمر هو وسايمونز ٥ آلاف دولار مناصفة لإنشاء شركة أسطوانات "ديف جام ريكوردز" التى ستنتج أسطواناتها. وكان أول ما طرحته الشركة الصغيرة أسطوانة إل إل كول جى **I need a beat**. وبينما كان إجمالى مبيعاتها - وهو ١٢٠ ألف نسخة - لا يعنى شيئاً بالنسبة للشركات الكبرى، كان ذلك رائعاً بالنسبة لـ"ديف جام". وسوف تصبح الشركة قمة إنجازات شركة سايمونز "رش ماناجمنت"، التى ستمثل فى النهاية ٦٠ بالمائة من عائداتها السنوية.

وكان فريق "ران دى إم سى" يضم جوزيف سايمونز وداريل ماكدانييلز، وكان سايمونز يدير أعماله من خلال شركته "رش ماناجمنت". وفى الوقت الذى حقق فيه نجاحاً دولياً كبيراً، بأغنية **Walk this way**، كان الراب وثقافة الهيب هوب التى كان جزءاً منها معروفين. ولم يحظ فريق "جراند ماستر فلاش أند ذا فيورياس فايف" بالمديح فى الولايات المتحدة وأوروبا فحسب، بل إن هيرب هانوك حقق نجاحاً عالمياً سنة ١٩٨٣ بأغنية **Rockit** التى قدمت تكنيك الخربشة إلى الجمهور العالمى، وفى العام نفسه قدم فيلم **Flashdance** البريك دانس **breakdancing**، وهو أسلوب أكروباتى

للرقص يتناسب تماماً مع موسيقى الراب. وقد حدد الهيب هوب الموسيقى والرقص والخربشات الإبداعية التى غطت جدران مترو الأنفاق فى نيويورك. وقد سجلت **Talk this way** ـ ولم تقتبس ـ من أصل لفريق روك اسمه "ايروسميث"، مما حدا بالبعض إلى القول بأن هناك انفصالاً عن الثقافة الفرعية التى أوجدت الراب؛ بينما قال آخرون إنها بلغت مستوى جديداً من النضج بتآخيها مع أجناس موسيقية أخرى.

وبحلول عام ١٩٨٥، كان وجود "ديف جام" فى سوق الثقافة السوداء قد لفت انتباه شركة أسطوانات "سى بى إس". فقد كان بيع ٥٠٠ ألف أسطوانة في السنة بدون أى دعم مؤسساتى أمراً مدهشاً. وعقدت "سى بى إس ريكوردز" اتفاقاً بـ٦٠٠ ألف أسطوانة مع الشركة تضمنت التسويق والترويج. ولم يشمل العقد أى تنازل بخصوص السيطرة الإبداعية: إذ اختار سيمونز وروبن الفقرات، وصنعا الأسطوانات وكلفا من يضع التصميم الفنى للغلاف. وكانت "سى بى إس" تطبع الأسطوانات وتوزعها. وخلال عامين كانت "ديف جام" قد أنتجت ألبومات لفريق "بريستى بويز" و"إل إل كول جى" اللذين بيع من أسطواناتهما معاً سبعة ملايين نسخة. وكان فريق "بريستى بويز"، الذى بيع من أسطوانته **License to Ill** أربعة ملايين نسخة، يتكون من ثلاثة بيض من خلفيات تنتمى للطبقة المتوسطة كانت لهم سلسلة من الأغانى الناجحة على أسطوانات "ديف جام"، ثم انتقلوا بعد ذلك إلى لوس أنجلوس و"كابيتول ريكوردز". وكان السبب فى مغادرتهم رجع صدى للسبب الذى لدى فنانين آخرين فى صناعة الثقافة السوداء: إذ إنهم رغم المبيعات لم يكونوا يحصلون على ما يعتبرون أنهم يستحقونه. ويورد س. هـ. فرناندو فى كتابه **The New Beats** ما قاله مايك دى من الفريق: "لطيف جداً أن تجلس بعض الوقت مع راسل وهو رجل تسويق نابه، ولكن عندما يصل الأمر إلى الشكوك والوساوس، فليس هناك من هو أكثر منه فى ذلك" (١٩٩٥: ١٦٩).

وفى أواخر الثمانينيات، عندما حان وقت إعادة التفاوض بشأن عقد "سى بى إس"/"ديف جام"، اختلف سايمونز وروبن على الاتجاه الذى ينبغى أن تسير فيه شركتهما، وانتهت الشراكة نهاية غير ودية، حيث ترك روبن الشركة لينشئ شركة الأسطوانات الخاصة به وهى "ديف أمريكان ريكوردز". ويقول سايمونز: "كنت مديراً وكنت أرغب فى الانقطاع فترة عن العمل وإنشاء فقرات. وكنت أعلم أننى ما كنت لأفعل ذلك بمفردى. وكنت بحاجة إلى شركة كبيرة ذات قدرة تسويقية وترويجية كبيرة مثل "سى بى إس" للقيام بهذا ولتطوير إمكانيات الفنانين تطويراً تاماً" (ورد فى فون، ١٩٩٢: ٦٨).

كانت "ديف جام" تمثل ٧٠ بالمائة من مبيعات قسم "سى بى إس" للموسيقى السوداء. واستمر سايمونز فى التفاوض مع الشركة، التى كانت فى ذلك الوقت جزءاً من شركة "سونى انكوربوريتيد". وفى سنة ١٩٩٠ وقع الطرفان اتفاقية مشروع برأس مال مشترك أصبحت المعيار الجديد لعقود موسيقى الراب. وفيما كان اتفاقاً تقليدياً بين شركات الأسطوانات، كانت شركة الأسطوانات الكبيرة التى تتولى التوزيع تحصل على الربح، ثم تدفع للشركة المستقلة حقوق الملكية. وأكثر ما يميز اتفاق "رش أسوشيتد ليبلز/ديف جام" مع "سونى" هو أن "ديف جام" كانت تتمتع بالمشاركة فى الأرباح الكاملة. وبالإضافة إلى تقسيم الأرباح، كان المشروع المشترك "ديف جام/سونى" يعطى "ديف جام" ٣ ملايين دولار سنوياً كمصاريف تشغيل.

وكانت "ايبيك ريكوردز" التابعة لـ"سى بى إس" قد بدأت فى مغازلة الراب منذ ١٩٨٣ عندما وقعت اتفاق توزيع مع شركة مستقلة اسمها "تاف سيتى". وكانت الشركة يديرها آرون فيوكس، وهو مستثمر صغير الحجم تخصص فيما كان حينذاك قالباً موسيقياً جديداً نسبياً وغير مجرب. وخيبت النتائج رجاء "ايبيك": فقد بيع من **One for the treble** ـ وهى أسطوانة مفردة لديفى دى إم إس ـ ٨٠ ألف نسخة. ومن الواضح أن تخطيط سايمونز أبدى قدراً أكبر من القوة. وكان سايمونز نفسه قد أعلن مبادئه بكل وضوح وصراحة. إذ كان يريد أن يصبح أهم شخص فى الترفيه الأسود؛ وكان يريد أن يضاعف قيمة الشركة خلال خمس سنوات (وهو ما تحقق خلال عامين)؛ كما كان يريد أن ينتقل فنانوه إلى السينما والتليفزيون، فى الوقت الذى يظلون فيه تحت سيطرته.

وكان من بين مشروعاته **Def Comedy Jam**، وهو برنامج تليفزيونى أنتجه وباعه لقناة "هوم بوست أوفيس" (اتش بى أو) التى تعمل بنظام الاشتراكات. وكان البرنامج يقدم فقرات أمريكية أفريقية تتضمن نكات عن حياة السود، وعنصرية الشرطة، وغيرها. وخرجت من هذا جولات فنية قومية مربحة عديدة للمونولوجستات الكوميديين. كما أنه جرب إنتاج أفلام الراب الموسيقية، حيث وضع اسمه فى تترات الأفلام ـ "راسل سايمونز يقدم" ـ بنفس الطريقة التى كانت تستخدمها الأفلام الأخرى مثل "ديفيد لينش يقدم" أو "مارتن سكورسيز يقدم" للوصول إلى أسواق أكثر اتساعاً. وبحلول ١٩٩٢ كانت "رش كومينيكيشنز" ـ وهى الشركة الأم لكل مشروعات سايمونز ـ تضم سبع شركات أسطوانات، وشركات إدارة أعمال، وشركة إنتاج إذاعى، وقسماً للتلفزيون والسينما. وكانت شركته لتصميم الأزياء تنتج الملابس، بينما تنتج وكالة موديلاته الموديلات التى ترتديها.

ولأن سايمونز كان يفتقر إلى المعرفة الخاصة بكثير من هذه المجالات، فقد عين عضواً في مكتب قانوني بنيويورك تلقى تعليمه في هارفارد ويل وجعله نائباً للرئيس لشئون الأعمال التجارية. وكان على ديفيد هارلستون أن يستغل مهاراته التجارية والقانونية والتنظيمية في خلق هيكل شركات حقيقي لما كانت في أي الأحوال صناعة ثقافة متخصصة في الأصوات والفكاهة وآراء الجيتو. وفي وجود ٤٠ من العاملين و١٥ مليون دولار عائد سنوي، أعطيت لهارلستون مسئولية عمل عقود الفنانين، والتفاوض بشأن اتفاقات تراخيص الموسيقى، ووضع خطط التسويق، وعمل الميزانيات؛ بعبارة أخرى، كان يدير الشركة. وكان هارلستون يعمل مع "سوني/سي بي إس" عندما تفاوضت بشأن العقد الأول مع سايمونز.

وربما عجلت بذلك فرصتان ضاعتا من سايمونز. كانت إحدى هاتين الفرصتين فقدان ويل سميث، الذي كان يدير أعماله في يوم من الأيام، ولكنه ترك رش وذهب فيما بعد إلى النجومية باسم "ذا فريش برنس أوف بيل اير". والأخرى لا يزال يعاني منها: فقد قرأ سيناريو المخرج السينمائي جون سنجلتون **Boyz N the Hood**، وحدد إمكانيته وأراد أن ينتجه واتصل بـ"سوني/كولومبيا". وفي النهاية أنتج الفيلم وكان نجاحاً تجارياً لـ"كولومبيا"، التي كانت قد رفضت من قبل فيلم سبايك لي **Do the Right Thing**. ولكن سايمونز لم يكن له أي دور فيه. وفي روايته هو للأحداث قال "لقد غشوني" (لوريز، ١٩٩٥: ٢٨). إلا أن كريستوفر فون من مجلة "بلاك انتربرايز" له تفسير مختلف بعض الشيء، حيث قال: "كان رئيس ستوديوهات كولومبيا في ذلك الوقت فرانك برايس يكره عقد اتفاق على فيلم مع رجل كان يأتي إلى الاجتماعات وهو يرتدي ملابس أشبه بملابس السعاة، وكان حديثه زاخراً بأكثر العبارات بعداً عن اللياقة" (١٩٩٢: ٧١).

وقال سايمونز لستيفن دنبر الكاتب في مجلة "نيويورك": "إنه يدور في زمن فيه رجل أسود ليس مضطراً للتخلي عن سواده لكي يلعب مع البيض" (١٩٩٢: ٧١). ووضع ذلك موضع التجربة سنة ١٩٩٤. وكان العنوان الرئيسي في عدد ٢٦ نوفمبر من "بيلبورد" هو: "بوليجرام تشتري نصف أسطوانات رال/ديف جام ... مقابل ٣٣ مليون دولار". لقد وقع سايمونز عقداً مدته خمس سنوات مع "بوليجرام، وهي جزء من مجموعة "فيليبس" التي كانت تمثل حينذاك ١٤,٣٧ بالمائة من إجمالي سوق الموسيقى الأمريكية، وكانت ثاني أكبر شركة بعد "وارنرز"، التي كانت تتحكم في ٢٢,٦٥ بالمائة. ولم تكن تلك خطوة غير متوقعة تماماً. إذ كانت "بوليجرام" ترغب في تدعيم حافظتها من الموسيقى السوداء، التي كانت قابليتها على الاستمرار من الناحية التجارية قد

جربت واختبرت؛ وكانت الشركة قد اشترت سنة ١٩٩٣ شركة "موتاون ريكوردز" بمبلغ ٣٠١ مليون دولار.

وكانت "رش أند ديف جام" قد بدت للوحوش الكبيرة صيداً سميناً، بما لديها من قائمة ضمت الفنانين الذين تحقق أسطواناتهم مبيعات كبيرة مثل ببليك اينيمى ووارن جى ونايس أند سموذ وتيرمينيتور إكس. وبلغت مبيعات "رال/ديف جام" فى العام السابق ٦٥ مليون دولار، معظمها فى السوق المحلية، مع أنها عقدت اتفاق ترخيص عالمياً مع "بوليجرام" فى صيف ١٩٩٤ يعزز وجودها فى أوروبا وفى غيرها. وأكد هذا الاتفاق استعداد سايمونز للعمل مع شركة كبيرة - وقد نضيف كذلك أن البيض يديرونها. كما أنه أصبح وسيطاً بين فنانى الراب فى الشوارع والشركات متعددة الجنسية. وحذا حذوه الكثير من المستثمرين السود.

وطبقاً لهذا الترتيب، تظل "ديف جام" "مستقلة من الناحية الإبداعية". وتمثل الأسطوانات حوالى ٦٠ بالمائة من مبيعات "رش كوميونيكيشنز"، وإن كان سايمونز يرغب فى استخدام سقالة الشركة لبناء شركة ضخمة لأنواع الترفيه المتعددة. وقدم فيلمه **Russell Simons Presents the Show** عرضاً قيماً لفقراته. كما سمح له الترتيب كذلك بإنتاج أفلام مثل **The Funeral** الذى أخرجه أبل فيريرا، والنسخة التى قام ببطولتها ايدى ميرفى من فيلم **The Nutty Professor**.

ويقول كريستوفر فون إنه على العكس من بيرى جوردى الذى "قام بتحلية الموسيقى السوداء من أجل استهلاك التيار العام، يجعل رش التيار العام يبتلع فنانيه ورسائلهم سادة - بدون سكر ولا اعتذارات" (١٩٩٢-٦٦). ومع أن هناك القليل من الشك بشأن قدرة سايمونز على التعامل مع سوق التيار العام، فقد قاوم ما قيل عن تعمده خطب ود الجمهور الأبيض من أجل موسيقاه أو أفلامه أو أية سلعة أخرى. ورداً على سؤال عن خط ملابسه، الذى تصل أسعاره إلى آخر مدى لأسعار "كالفن كلاين"، رد مشيراً إلى المستهلكين السود: "إنهم وحدهم من دون الأغنياء الذين يشترون كل ما هو متاح. فهم يشترون الحلم الأمريكى. ويشترون النجاح. ويشترون هيلفيجر. إنهم سوق تدفع أى ثمن مقابل أحد القمصان. إذ يدفعون ثمن الاسم، والتفصيلة والشعار والتسويق" (ورد فى لوريز، ١٩٩٥: ٢٩). وما يبرز استغلاله الناجح لهذه السوق هو رأيه الخاص بشراء رغبات السود.

وقد قال لجيم شيلى من صحيفة "جارديان ويكند" البريطانية: "كان بيرى جوردى يبيع الترفيه الأسود للبيض. والفرق بينه وبينى هو أننى أبيع الترفيه الأسود لأناس يدخلون الثقافة السوداء. ويتصادف فقط أن بعض هؤلاء من البيض" (١٩٩٦: ٣٩).

وبينما يستنكف سايمونز أن تكون "موتاون" نموذجاً للتطور، فقد نظر إليها العملاق الإعلامي "تايم وارنر" على أنها النموذج الذى يسعى إليه. وربما كان ذلك انعكاساً للتسعينيات أكثر منه إدانة لجوردى. ففى بداية العقد أعلن ستيفن هولدن الصحفى فى "نيويورك تايمز" أن الموسيقى الشعبية صارت "تابعاً للتليفزيون، الذى يعرض تياره الخاص بالصور التجارية ثقافة كل شىء فيها للبيع" (٥ أغسطس ١٩٩٠، القسم ٢:١). ورأى الكاتب أن هذا سبب للاهتمام. ولكنه كان المفتاح بالنسبة لنجاح سايمونز. وكان ذلك يقوم على اتباع قاعدتين. الأولى هى أن امتلاك عنصر واحد من عناصر المجمع الإعلامى متعدد الطبقات بصورة كبيرة يترك المرء تحت رحمة من يملك أكثر من غيره؛ فصناعة الأسطوانات تعيش علاقة اعتماد متبادل مع السينما والأغانى المصورة والتليفزيون والإنترنت بصورة كبيرة. أما الثانية فهى أنه من الممكن بيع الأسطوانات المدمجة [الليزر] من خلال الأفلام، والملابس من خلال الفنانين أصحاب الأسطوانات، والأغانى المصورة من خلال التليفزيون، وهلم جرا. وكانت رؤيته ولا تزال هى السيطرة على الوسائل المتداخلة، حيث تكمل كل منها سائر الوسائل وتولد كل منها العائدات من مناطق مختلفة من السوق.

ويبدو أنه تعلم هذه القواعد فى وقت مبكر من حياته العملية، ربما عندما اتصل بشركة "أديداس" المصنعة للأدوات الرياضية كى ترعى إحدى جولات فريق "ران دى إم سى" الفنية. ودعا نائب رئيس رش للعمليات ليور كوين - الذى كان قد انضم للمؤسسة سنة ١٩٨٥ - ممثلى أديداس إلى عرض دعا فيه أعضاء الفريق المرتدين لملابس "أديداس" الجمهور إلى قذف أحذيته فى الهواء. وقد ثبتت سحابة أحذية "أديداس" الاتفاق. (وطرح الفريق كذلك أغنية بعنوان **My Adidas**). وجاء الدليل الآخر، وإن كان من نوع مختلف تماماً، فى صورة فيلم سبايك لى **Do the Right Thing** الذى قدم فريق سايمونز "ببليك اينيمى" فى أغنية الفيلم. فقد علا صوت **Fight the power** فى بداية الفيلم، الذى لم يفز بجائزة السعفة الذهبية فى مهرجان كان السينمائى بفارق ضئيل وحقق نجاحاً تجارياً فى أنحاء العالم. لقد أبرز التضافر الناشئ بين السينما وموسيقى الأفلام.

وبعد عرض الفيلم بفترة قصيرة، أصبح فريق "ببليك اينيمى" على رأس قائمة فنانى سايمونز، وفاقت مبيعات ألبوماته مبيعات أسطوانات سائر فنانى الهيئة. وكان الفريق حتى ذلك الوقت أشرس ممثل لقالب عدوانى وقومى من الراب، وكان يتناسب بشكل مثالى مع فيلم لى الذى يتسم بالأصالة والتجديد.

●●●

فى فيلم Do the Right Thing نرى ذكراً أمريكياً أفريقياً يسير فى شوارع بيدفورد ـ ستايفيسانت حاملاً على كتفه جهاز ستيريو نقالاً. ويرتدى راديو رحيم ـ وهذا اسمه ـ "قبضة" من الحديد عليها حروف كلمة LOVE فى إحدى يديه، وأخرى عليها حروف كلمة HATE فى اليد الأخرى. وهو طوال الفيلم يروح ويغدو، وتصدر عن الستيريو الأغنية ذاتها. وكانت أغنية "بيليك اينيمى" Fight the power هى أغنية الفيلم.

ولم يظهر الفريق فى الفيلم، إلا أن الموسيقى باتت مترادفة معه. ولم تكن الاستعانة باسم الأغنية تعبيراً عن الغضب بقدر ما كانت تذكيراً بأن أمريكا السوداء دخلت فى سبات منذ أيام مالكوم أكس المُسَيَّسة. وعبر أول ألبوم للفريق ـ وهو Yo! Bum Rush the Show الذى طرح على أسطوانات "ديف جام" سنة ١٩٨٧ ـ عن آمال الأمريكيين الأفارقة ومخاوفهم. وكان قائد الفريق كارلتون رايدينأور، الذى يعرف أكثر باسم تشاك دى، أحد أتباع مالكوم إكس وحركة "أمة الإسلام"، التى تتضح فلسفتهما فى بعض أغنيات الألبوم. وربما أخذت بعض أسماء الأغانى مباشرة من الشعارات المكتوبة بالبخاخات على جدران بد ـ ستاى. وتقدم أغنية ٩١١ is a joke الشرطة على أنها غير فعالة وغير مهتمة بحماية السود. كما جرى تناول مفهوم حركة أمة الإسلام الأساسى الخاص بالاكتفاء الذاتى الأسود فى أغنية Shut 'em down التى تحث السود على مقاطعة الشركات البيضاء التى تستفيد من المستهلكين السود.

لقد أوضح "بيليك اينيمى" أهدافه وكأن شخصاً يغرس إصبعه السبابة فى جبهتك. وكانت موسيقاه مناسبة تماماً لفيلم لى الذى كان على ما هو عليه من روعة، وكان ينبئ بيوم حساب مدنى تقتل فيه الشرطة راديو رحيم وسط قيظ منتصف الصيف. وكان ذلك فناً من أجل الترفيه ومن أجل الدعاية. لقد كان بالنسبة للثمانينيات مثلما كان فيلم ملفين فان بيبلز الأصيل Sweet Sweetback's Baadasss Song بالنسبة لسود ١٩٧١ المُسَيَّسين: فهو تصوير حرفى ومجازى لحياة السود. وكان لى فى هذا الفيلم وما تلاه يمسك مرآة للسود؛ حيث يعرض معاركهم الداخلية، وأشكال غيرتهم التافهة، ونفاقهم، وهو ما قد يكون الأهم. وتخيل لى عالماً يتضاءل فيه الاختيار بين الضحايا والقامعين فيما يتصل بالأحكام المسبقة. واستفاد فيلم Do the Right Thing استفادة قليلة من نمط الواقعية الذى فيه كل أسود إما تاجر مخدرات أو متعاط أو موزع لها، أو كل هذا. وكان فيلمه "بروكلين" يتميز بملله الشديد الذى بدا وكأنه قفز مباشرة من الشوارع إلى الشاشة.

وبعد أن أثار فيلماه الأولان، She's Gotta have It فى سنة ١٩٨٦ وSchool Daze فى سنة ١٩٨٨، النقاد بما فيهما من تشريح ساخر للحياة الأمريكية الأفريقية،

جعل لى الكثيرين يعتقدون أنه ضحى بالمبادئ على مذبح هوليوود. إلا أن Do the Right Thing كان فيلماً من نمط "الأولاد والمخدرات" بقدر ما كان Moby Dick مجرد مغامرة بحرية.

وفى العام الذى عرض فيه الفيلم لأول مرة، ١٩٨٩، أدلى أحد أفراد فريق "ببليك اينيمى"، وهو ريتشارد جريفن - أو "بروفيسور جريف" - بحديث لـ"واشنطن تايمز" (٩ مايو) صرح فيه بآرائه عن التاريخ. وكان ذلك تاريخاً حسب تفسير درو على ووالاس فارد واليجا محمد، وأحدث خليفة لزعماء حركة أمة الإسلام القدامى هؤلاء، وهو لويس فرقان. وكان جريف يؤمن كشخص متحمس بالمعتقد التقليدى القائل بأن اليهود مسئولون "عن أغلب الشرور القائمة على سطح الأرض". فقد باتت آراء فرقان الخاصة بكيفية اعتقاده بأن اليهود سلبوا السود قوتهم معروفة على نطاق واسع فى أعقاب الحديث الذى نال حظاً كبيراً من الدعاية مع جيسى جاكسون خلال حملة جاكسون من أجل الترشيح لانتخابات الرئاسة لسنة ١٩٨٤: إذ أشار إلى نيويورك على أنها "مدينة اليهود". وزعم فرقان كذلك أن وباء الإيدز كان نتيجة لمحاولات البيض إفناء سكان أفريقيا الوسطى. وأدى البعد المعادى للسامية فى فلسفة "أمة الإسلام" إلى نفور سود كثيرين، وإن لم يكن بينهم الثمانمائة ألف من أتباع الحركة الذين انضموا إلى "مسيرة المليون رجل فى واشنطن سنة ١٩٩٥.

وأحدثت التصريحات المعادية لليهود توتراً فى فريق "ببليك اينيمى". فقد بدا أن سياسات تشاك دى أقرب إلى موقف ستوكلى كارمايكل: وهو أن انعنصرية فى أمريكا الشمالية "سائدة وتنتشر فى المجتمع على المستويين الفردى والمؤسسى، فى السر والعلن"، كما قال كارمايكل وتشارلز هاملتون فى كتابهما Black Power الصادر سنة ١٩٦٧. وهما فى هذا الكتاب، يشجعان السود على تحديد مصادر فقرهم واستغلالهم فى المؤسسات التى يسيطر عليها البيض وليس مجرد الأفراد المتحاملين عليهم. وكان الحل هو التنظيم على أساس من الشعب ككل ومحاربة السلطة، كما تدل على ذلك أغنية "ببليك اينيمى" [Fight the power]. وفيما يشبه إبراز الصلات بحركة القوة السوداء السابقة، كانت حفلات "ببليك اينيمى" تضم حرساً فى هيئة الجنود يحملون نسخاً مقلدة من مدافع عوزى الرشاشة؛ وكان هؤلاء يعرفون بأمن العالم الأول. وكان شعار "ببليك اينيمى" الموجود على سلع لا حصر لها عبارة عن جهاز التصويب فى البندقية.

واللافت للانتباه أن روبن كان أكثر تحمساً لفريق "ببليك اينيمى" من سايمونز، الذى رفض الفريق فى البداية حسبما قاله فرناندو (١٩٩٥: ١٦٨). وربما كان روبن - وهو *الشريك الأبيض* - قد رأى فى البداية عدم جدوى الترويج لشعار عالم مختلف: وهو

عالم يسكنه أناس سود يرون أنه لا خلاص لهم إلا فى إعادة تخطيط التاريخ تخطيطاً راديكالياً. ويقول مايكل برنارد دونالز فى مقالته "الجاز والروك أند رول والسياسة": "أصبح ببليك اينيمى الفكرة البيضاء للأحياء السوداء." وبينما كان برنارد دونالز يشير للفريق، ربما كان من السهل عليه توسيع فكرته لتشمل فيلم لى، الذى حقق فى النهاية دخلاً كبيراً فى أنحاء العالم. وفى محاولة للحصول على تأييد ديفيد صمويلز الكاتب فى "نيو ريببليك" (١١ نوفمبر ١٩٩١: ٢٤-٢٩) - الذى اكتشف نجاح "ببليك اينيمى" فى السماح للبيض بأن يصبحوا "مذنبين لاستراقهم السمع لما يفترض أنها أحاديث خاصة بالأقلية" - يقول برنارد صمويلز إن "ببليك اينيمى "رفض معبودى الجماهير والسلطة البيض رفضاً واعياً ووضع نظاماً بديلاً من المبادئ" (١٩٩٤: ١٣١). وحقق فيلم **Do the Right Thing** ذلك على الشاشة.

ووضع اثنان من معبودى الجماهير البيض تحت الفحص الدقيق فى **Fight the power**: وهما إلفيس بريسلى وجون وين، وكان الحديث عن كليهما بامتهان. ويمكن سماع الملاحظات فى النسخة التى ظهرت ضمن ألبوم **Fear of a Black Planet**، إلا أن نسخة مختلفة سجلت للإذاعة. ولأن لى كانت لديه رغبة شديدة فى استغلال الأغنية للترويج للفيلم، فقد اتفق مع فليفر فلاف عضو الفريق على إنتاج توزيع ثالث للأغنية، وكان هذه المرة أسطوانة مفردة ١٢ بوصة تتضمن استهلالاً تحادثياً يناقش فيه لى وفلاف مجموعة من القضايا، مثل الفنانين الأمريكيين الأفارقة الذين يعافون صفة "المغنين السود" والفنانين البيض الذين يطمحون فى أن يكونوا سوداً.

وانتهى أول اتصال مجهض للى مع موسيقى الراب عندما حالت "شوجار هيل ريكوردز" دون مصاحبة المشاهد المصورة التى مولها بنفسه لأغنية **White lines** لفريق "جراندماستر فلاش أند ذا فيورياس فايف" التى حققت نجاحاً عالمياً. وقد اختار الجاز موسيقى لفيلمه الطويل الأول **She's Gotta Have It** الذى موله ببعض المساعدة من مجلس ولاية نيويورك وبيع لشركة "أيلاند فيلمز" بمبلغ ٤٧٥ ألف دولار. وبلغ إجمالى إيرادات الفيلم ٥ ملايين دولار حيث عرض بشكل أساسى فى دور العرض السينمائى فى مناطق السود الحضرية كبداية، ثم عرض بعد ذلك على جمهور أكبر. وفى الأعوام السابقة لعام ١٩٨٦، كانت هناك بضعة أفلام تستهدف السوق الأمريكية الأفريقية. وكانت حقبة استغلال السود التى بدأت سنة ١٩٧١ بفيلم فان بيبلز **Sweet Sweet back's Baadassss Song** قد انتهت، وتناولت أفلاماً متفرقة، مثل **A Soldier's Story** و**The Color Purple** وكلاهما لمخرجين من البيض - موضوعات سوداء، واستخدمت ممثلين سوداً. وفى وقت لاحق، انتقد لى - باعتباره مخرجاً أسود - ستيفن سبيلبرج لإخراجه فيلم أليس ووكر **The Color Purple**.

شجع النجاح التجارى الذى حققه أول أفلام لى شركة "آيلاند" على التعاقد معه على إخراج فيلمين، إلا أنها انسحبت أثناء تصوير فيلم **School Daze**، حيث حلت محلها شركة "كولومبيا بيكتشرز" وكان جزاؤها عائداً مقداره ١٥ مليون دولار سنة ١٩٨٨. وأثار فيلم لى الثانى المقترح قدراً أكبر من الاهتمام. ويروى تونى تشابل كيف حدث هذا بقوله: "أعطى كبار المسئولين فى بارامونت [بكتشرز] لى ٦.٥ مليون دولار من أجل المشروع ولكنهم طلبوا منه التخلى عن النهاية الحزينة" (١٩٩١: ٦٢). وكانت مرحلة حل العقدة فى الفيلم تتضمن صراعاً عنيفاً يقوم خلاله السود بإضرام النار فى محل لبيع البيتزا يملكه شخص إيطالى ويقتل شرطى أبيض راديو رحيم. ويكتب تشابل قائلاً: "تقبله ستوديو آخر، وهو يونيفرسال، بفرح، بغض النظر عن الطريقة التى يريد أن ينهيه بها." ولم يصبح **Do the Right Thing** أنجح أفلامه من الناحية التجارية حتى ذلك الوقت وحسب، حيث بلغت إيراداته ٢٥ مليون دولار، بل كان كذلك العمل الذى جعل منه أشهر ناقد ثقافى فى العالم. وقد قيل الكثير عن استئجار لى، أثناء تصويره للفيلم، للجناح الأمنى لـ"أمة الإسلام"، المعروف باسم "ثمرة الإسلام". وفى الفيلم نفسه، تشير شخصية لى باحترام إلى فرقان بطريقة تكاد تكون إعلاناً لـ"أمة الإسلام". ولم تكن لدى لى نفسه أية تحفظات بشأن عمل إعلانات رسمية: فقد انضم إلى مايكل جوردان فى الإعلان عن أحذية اير جوردان لشركة "نايكى"، وهى مؤسسة كانت فى نزاع مع منظمة جيسى جاكسون "المتحدون لإنقاذ البشرية" (بُش) لعدم اتباعها سياسة تكافؤ الفرص. وظهر لى كذلك فى إعلانات التليفزيون لشركة "أبل ماكنتوش" وعمل إعلانات لجينز "ليفاى ٥٠١".

وفى فيلمه التالى **Mo' Better Blues**، علَّق لى على قضية من قضايا صناعة الثقافة السوداء الأساسية: وهى قضية الملكية أو السيطرة اليهودية. ويصور الممولون اليهود على أنهم مستغلون أشبه بالصقور لعازفى الجاز السود. وكان هناك قليل من التدرج فى رسم لى للشخصيات. وكما يقول أليكس باترسون فى سيرته **Spike Lee**: "كان تصوير سبايك للأشخاص الذين يحصلون على المال بطرق غير مشروعة، ويعيشون فقط لكى يحرموا الفنانين السود مما هو حقهم بالفعل، أشبه بشىء مأخوذ من مجلة من مجلات كلان الهزلية" (١٩٩٢: ١١٥٦). أو قد نضيف ـ بناء على ما سبق ـ من مطبوعة من مطبوعات "أمة الإسلام".

وعندما أصبح أشهر أبناء "أمة الإسلام"، وهو مالكوم إكس، شخصية يدور حولها مشروع فيلم، صاح لى بأعلى صوته قائلاً إن "وارنر براذرز" سحبت مخرجها الأصلى نورمان جويسون، وجعلت لى مسئولاً عن الفيلم. وكانت شركة لى، واسمها "فورتى

ايكرز أند آ ميول" [أربعون فداناً] وبغل قد أخذت اسمها من اتفاق تحرير العبيد الذى قدم للعبيد السابقين الذين كانوا يشجعونهم على أن يصبحوا مكتفين ذاتياً. وكان ما يعتزمه لى هو أن يصبح هذا هو حاله على وجه الدقة: فقد أخذ يبيع سلعاً متصلة بالفيلم إلى أقصى حد. وفى عام ١٩٩٢ كانت هناك فترة من الزمن من المستحيل تقريباً أن يمر فيها يوم دون أن ترى على الأقل قطعة ملابس واحدة تحمل الشعار X. واتضحت مهارة لى الإعلانية كذلك فى ميله الشديد إلى كتابة الكتب عن "صنع..." أفلامه، وافتتاحه محلا يسمى "سبايكس جوينت" كان يبيع السلع ذات الصلة بأفلامه.

وأثناء إنتاج الفيلم، أربكت شركة "كومبليشن بوند" لى باستعمال حقها فى تولى الإشراف على الإنتاج. وتم ذلك عندما تعدى الفيلم ميزانيته الاصلية، التى وضعتها "وارنر براذرز"، ومقدارها ٣٣,٥ مليون دولار. ودفعت الشركة ١٨ مليون دولار، إضافة إلى ٨,٥ مليون دولار من بيع الحقوق الخارجية، مع ضمان حساب الميزانية المقدم عند استكمال الفيلم لشركة الاستثمار. ومعنى ذلك فى الواقع هو أنه بينما كان لى يتمتع باستقلال فعلى أثناء معظم مراحل صنع الفيلم، كانت المراحل الأخيرة، ومنها ما بعد الإنتاج، عرضة للتدخل. وحاول لى جاهداً مقاومة ذلك، حيث قام فى وقت من الأوقات بجمع المال من أناس مثل الفنان ♀ وبيل كوسبى وجانيت جاكسون وماجيك جونسون ومايكل جوردان وأوبراه وينفرى وتريسى تشابمان لإعادة تمويل المشروع.

وكان طول فيلم Malcolm X يزيد على الثلاث ساعات، وكانت تلك عقبة فى سبيل تحقيق الفيلم لإيرادات كبيرة فى الشباك؛ حيث أدى إلى تحديد عدد العروض المقدمة فى اليوم الواحد. ومع أن ما كتبه النقاد عنه تراوح بين الحماس الشديد والنقد اللاذع، فإن الاهتمام الضخم الذى حظى به فى وسائل الإعلام كان يضارع أى فيلم آخر سنة ١٩٩٢. وطبقاً لأساليب الحساب الغامضة فى كثير من الأحيان التى تستخدمها الستوديوهات الكبرى، خسر الفيلم ما يزيد على ٣٠ مليون دولار. وعقب عرض الفيلم بقليل، أعلن لى أنه سوف يركز على جوانب أخرى من صناعة الثقافة الخاصة به - "فورتى إكرز أند آ ميول - مؤكداً ترحيبه باليوم الذى يمكن فيه للمستثمرين السود أن يسيطروا على إنتاج منتجهم وتوزيعه وتسويقه. "وإلى أن يحدث هذا، سوف ألتزم بنظم هوليوود، لأنه لا مثيل له فى العالم" (ورد فى باترسون، ١٩٩٢: ٢٢٥).

وكان الاختيار قليلاً إلى حد ما أمام لى، حيث وقع عقداً لإخراج سبعة أفلام مع شركة "يونيفرسال". وكان المشروعان الأخيران - وهما Clockers وGirl 6 فاشلين تجارياً، حيث فشل الأخير فشلاً ذريعاً، وبلغت إيراداته ٤ ملايين دولار فقط فى الأسابيع الخمسة الأولى عند عرضه سنة ١٩٩٦؛ أما فيلم Mulholland Falls فكانت

إيراداته مثل أى فيلم متوسط عرض فى الفترة نفسها. وأخرجت السكاكين. واستقرت إحداها فى قلب مشروع لى التالى الذى كان محل نقاش، وهو فيلم يحكى قصة حياة عملاق البيسبول جاكى روبنسون. وكانت شركة أفلام تيد تيرنر قد تفاوضت مع لى، إلا أن الفيلم ألغى، لزعم تيرنر أن ميزانية مقدارها ٣٥ مليون دولار أكثر مما يجب؛ وكان مخرجو التيار العام يعملون فى العادة بميزانية مقدارها ٦٠ مليون دولار فى أواخر التسعينيات.

●●●

كان أول ناد فى لوس أنجلوس يتخصص فى الراب هو "راديو" الذى افتتح سنة ١٩٨٢ وأتى بمشغلى أسطوانات من نيويورك لخلق ذلك الصوت الذى يحظى باهتمام قومى. وأقنع نجاح النادى جريج ماك، رئيس البرامج فى "راديو كى دى إيه واى"، أن هناك جمهوراً فى الساحل الغربى ينتظر إغراءه. وارتقت محطته إلى مركز سادس أكثر المحطات استماعاً إليها فى لوس أنجلوس على خلفية من وجبة منتظمة من أغانى الألبومات والتوزيعات الطويلة لمواد كثيراً ما تكون غامضة. وسرعان ما وسع ماك نشاطه، حيث نظم جولات فنية لفقرات من نيويورك. ولم يكن ذلك مشروعاً باهظ التكاليف، حيث كان معظم الفنانين الذين لديهم عقد أسطوانات يحصلون على أجورهم من شركاتهم. وبأسلوب مستثمرى شركات الأسطوانات المستقلة فى الخمسينيات، افتتح ماك محلاً لبيع التجزئة وضاعفه بشركة أسطواناته "ماكدادى ريكوردز". وكانت شركة "ماكولا" هى جناح التوزيع لشركته. وكان ذلك تخطيطاً اقتصادياً: إذ يمكنه صنع الموسيقى والترويج لها على محطة إذاعته، وبيعها من محاله والحصول على دخل نتيجة لتنظيم عرضها "حية". ولكن الأمر انتهى نهاية محزنة سنة ١٩٩١، عندما اشترى فريد ساندز المحطة بمبلغ ٧,٢ مليون دولار. ولم يكن لساند أى اهتمام بالراب، مما جعله يحول "كى دى إيه واى" إلى محطة للأخبار التجارية. ولكنها كانت قد خلقت اهتماماً قوياً بالراب: فكانت لوس أنجلوس حية بمغنى الراب الشباب الذين كان سخطهم المدوى ضد الشرطة ليميز أسلوباً من الراب اختص به الساحل الغربى.

وفى سنة ١٩٨٦، كتب ابن السادسة عشرة أوشى جاكسون، المعروف بـ"آيس كيوب"، أغنية اسمها **Boys N the hood** كانت أشبه بخط من البارود الذى يطقطق ويؤدى فى النهاية إلى مواجهة بين سكان الجيتو وإدارة شرطة لوس أنجلوس. لقد كانت تلك أغنية حزينة وخطيرة تختلف تماماً عن الهيب هوب المبكر. وكان القصد منها إثارة المستمعين. وسجل آيس كيوب الراب تحت العنوان الجمعى لـ"إن دابليو إيه" **(Niggaz wit' Attitude** زنوج لهم موقف)، التى كانت تضم كيوب وزملاءه دكتور درى

وإيزى إى وإم سى يلا وآريبيان برنس. وكان التسجيل من نوعية "اصنعها بنفسك"، حيث جمع الفريق ألف دولار لتغطية تكاليف الإنتاج والتوزيع من خلال ماكولا على شركة أسطوانات شركتهم "روثلس ريكوردز".

ويتحدث ديفيد كروس فى كتابه It's Not About a Salary عن تحويل "صناعة الأكواخ إلى صناعة بملايين الدولارات" من خلال تعاملات إيزى إى (إيريك رايت) العنيد الذى رفض التعامل مع الشركات الكبرى بسبب تأخير طرح الأسطوانات. وكما أدرك بيرى جوردى والعديد غيره من أصحاب شركات الأسطوانات من قبل، كان الوقت بين الإنتاج والطرح شديد الأهمية بالنسبة لبقاء الشركة. وكانت السيولة المالية أمراً على قدر كبير من الأهمية فى ذهن إيزى. وعندما اقتنع بأن ذلك لن يكون بلا جدوى، ساعتها فقط وقع عقد توزيع مع شركة "برايوريتى"؛ وفى السنة الأولى وحدها من العقد، باعت "روثلس ريكوردز" ثمانية ملايين وحدة. وكان أكثر الألبومات نجاحاً فى تلك الفترة هو ألبوم "إن دابليو إيه" Straight Outta Compton، الذى كان يضم الأغنية الشهيرة Fuck the police. ويقول كروس: "وضع أعضاء فريق "إن دابليو إيه" أنفسهم على خريطة الهيب هوب بما لهم من مصداقية، حيث نجحوا فى الحفاظ على عداء شوارع الجنوب الأوسط وغضبها فى نبرة أصواتهم ولكنتهم". ولكنه كان حريصاً على تذكير القارئ بأن "أعضاء فريق إن دابليو إيه كانوا مهتمين فى المقام الأول ببيع الأسطوانات" (١٩٩٣: ٣٦) رغم إصدار الأحكام الأخلاقية. وقد بيع مليونا نسخة من ألبوهم.

وكان سوء سمعة "إن دابليو إيه"، وليست شهرتهم وحسب، هو الذى وفر لكيوب ذلك القدر من الظهور الذى كان بحاجة إليه ليبدأ حياته العملية المنفردة، حتى أنه عندما ترك الفريق فى ١٩٨٩ كان كاتباً ومنتجاً معترفاً به. وقد أسس شركته للأسطوانات وإدارة الأعمال "ستريت نوليدج برودكشنز". وفى ألبومه لسنة ١٩٩٠، AmeriKKKa، تعمد كيوب تصوير الشعب الأسود الذى يعامل على أنه شعب من المجرمين. وقد دفع جنس الراب بدمجه العديد من الآراء التى قالها الضباط والقضاة وغيرهم ممن يفرضون القانون؛ كما أنه أدخل مادة أرشيفية، كالبيانات الخبرية و"سارينة" الشرطة وإطلاق النار. ويبدأ الألبوم بالشخصية التى توصف فى العنوان بأنها تقاد إلى الكرسى الكهربائى. وربما لا تكون لراب العصابات بدايات شديدة القبول، ولكنه صار يهيمن على هذا الجنس الموسيقى فى التسعينيات عندما انتقل الجنس نفسه إلى التيار العام.

وفى حدث كان يرمز إلى الانتقال ـ ويمكن للمرء أن يفكر فى القليل جداً من هذه

الأحداث، ومنها استسلام "إم تي في" وعرض فيلم دينيس هوبر عن أرض العصابات في لوس أنجلوس - **Colors** كان ألبوم "إن دابليو إيه" المتابع **Niggaz4Life** الذي دخل سنة ١٩٩١ قائمة "بيلبورد" لأغاني البوب ويحتل المركز الثاني بها دون مساعدة من أسطوانة مفردة أو أغنية مصورة روجت له. وكان أعضاء الفريق قد قدموا في ألبومهم السابق الشكر على الرعاية التي قدمها لهم "رجال العصابات وتجار المخدرات والقتلة وتجار المسروقات والبلطجية والفتوات ومدمنو الخمر والمتشردون" وكثيرون غيرهم من أفراد الطبقة الدنيا الأصلاء. ولكن لم يكن هؤلاء هم من لديهم فائض من الدخل يشترون به الألبومات. وكما ذكر مدير أعمال إيزي إي اليهودي جيري هيلر، فإن الفريق "استحوذ على أمريكا الطبقة الوسطى البيضاء" (ورد في فرناندو، ١٩٩٥: ٩٩).

حول المخرج الأمريكي الأفريقي جون سنجلتون، الذي ضمن ٦ ملايين دولار من "ترايستار" بعد تخرجه بوقت قصير من مدرسة يو إس سي للسينما، **Boyz N the Hood** إلى فيلم سينمائي. ولنتذكر كيف أن راسل سايمونز فشل في محاولاته لجذب الاهتمام إلى المشروع، الذي تحول إلى نجاح تجاري. وأعطى آيس كيوب دوراً في الفيلم لا يختلف عن الدور الذي كان يقوم به في الحياة اليومية: وهو دور أحد سكان الجيتو؛ وربما كان هو من كتب دوره. وصارت لدى سنجلتون القوة التي تمكنه من إخراج أفلام ذات ميزانيات أكبر، مثل **Poetic Justice** و**Higher Learning**، دون أن يحظى بذلك الاستحسان الذي ناله على فيلم **Boyz**. ومضى كيوب إلى أدوار أكبر في أفلام مثل **Trespass** وقوى مركزه كواحد من أنجح فناني الراب.

أصبح إنتاج الأسطوانات السرية منخفض النفقات الذي لاقى تقديراً كبيراً في الثمانينيات شيئاً من الماضي، حيث بدأت الأموال تصب في الجيتوهات. وقد عجل بترك كيوب للفريق نزاع على الأرباح. وفي سنة ١٩٩٢ أصر عضو آخر من أعضاء فريق "إن دابليو إيه"، وهو أندريه "دكتور دري" يانج، على تركه يرحل لكي ينشئ شركة الأسطوانات الخاصة به "ديث رو" مع المستثمر ماريون "سيودج" نايت. وذكر رئيس شركة "روثلس" إيزي إي (ايريك رايت) أنه ترك الفنان يرحل فقط بعد أن جاءه نايت ورجلان آخران "ومعهم عصي البيسبول والمواسير"، طبقاً لما ذكره جيف جايلز وأليسون صمويلز من "نيوزويك" (١٩٩٤: ٦٢). ورفع دعوى طالب فيها بتعويض قدره ١٣,٥ مليون دولار عن الابتزاز تحت التهديد ضد دكتور دري وشركة "سوني ميوزيك" التي كانت قد طرحت أول أسطوانة مفردة لدري بعنوان **Deep Cover** (من الفيلم الذي يحمل نفس العنوان الذي أخرجه بيل ديوك). وفي وسط هذه التعقيدات، دفعت "انترسكوب ريكوردز"، وهي شركة يديرها جيمي أيوفاين وتيد فيلد وتدعمها "وارنر

برانزرز"، مبلغاً غير معلوم لشركة "روتلس" للحصول على حق طرح ألبوم درى **The Chronic** الذى بيع منه ما يزيد على المليونى وحدة داخل الولايات المتحدة. وثبت أن العلاقة بين "ديث رو ريكوردز" و"انترسكوب" مثمرة: ففى سنة ١٩٩٣ حققت شركة أسطوانات الراب ما يزيد على ٦٠ مليون دولار. وخلال بضع سنوات، تورطت "انترسكوب" فى صراع كبير بشأن سلوك فنانيها. ففى راب العصابات، لم يكن الفن يتبع الحياة بقدر ما كان يموه الفرق الذى بينهما.

وليس هناك ما يضمن نجاح أى منتج مثل الحظر. وفى حالة راب العصابات، قامت محطات الإذاعة بدورها بصورة تدعو للإعجاب. فقد أدانتها الكنائس، ومنظمات التيار العام الأمريكية الأفريقية، والجماعات النسائية، واثنان من رؤساء الولايات المتحدة، ومنظومة غيرهم تضم أشخاصاً وجماعات من اليمين، فى الوقت الذى كانت تسود فيه الراب. ولكنهم قدموا لها بذلك المساعدة. وكانت أغنية آيس تى **Cop killer** واحدة من أول أغانى العصابات التى أثارت الضمائر الحية. وكما يدل عنوانها، كانت عن شاب يعتزم إطلاق النار على ضابط شرطة. وتتضح رغبته الشديدة وهو يطلق النار من بندقيته المقروطة. وهى تشترك مع غيرها من أغانى العصابات الأخرى فى أنها ترسم صورة أسطورية لبطلها الملحمى. وفى سنة ١٩٩٢، استردت "وارنر برانزرز ريكوردز" نسخاً من الأسطوانة المدمجة بعد تهديدات بالقتل واحتجاجات من اتحادات الشرطة واستنكارات من البيت الأبيض. وفى وقت لاحق ترك آيس تى "وارنرز" بعد خلاف على التصميمات الفنية لألبومه **Home Invasion**. وكانت تلك بداية علاقة تناولها نقاش طويل بين "تايم وارنر" وموسيقى الراب وكانت أصداؤها محسوسة فى أماكن أخرى. ونقلت "إيه أند إم" أغنية **Bullet** من ألبوم لفريق "انتيليجنت هودلم". وتبرأت "إم سى إيه" من فريق "إف يو تو".

ورأينا فى الفصول السابقة كيف أن "وارنز برانزرز" ـ أكثر شركات الأسطوانات ربحية فى العالم وأكثر الأقسام تحقيقاً للأرباح فى مؤسسة "تايم وارنر" ـ اهتمت اهتماماً نشطاً بالثقافة السوداء وكانت غائية فى رفعها للفنان ☥ إلى مرتبة معبود الجماهير. وأثبتت أن العلاقة مع الفنان ☥ متعبة، وإن بدا ذلك ضئيلاً عند مقارنته بضجة راب العصابات. ومع أن "وارنرز" كانت قد ارتبكت بالفعل بسبب **Cop killer** واثنين آخرين من فنانى الراب، هما كول جى وباريس (حيث أُجبر كلاهما على تغيير الألبومات)، وقد أتيح لـ"وارنر" سبب للنظر فى حكمة اتفاق سابق بدأ سنة ١٩٩٠ عندما ساعدت "تايم وارنر" فى تأسيس "انترسكوب ريكوردز"، وهى شركة أسطوانات صغيرة ولكنها زاخرة بالإمكانيات. وكان نصيب "وارنر" فى البداية استثماراً صغيراً مقابل حصة مقدارها ٢٥ بالمائة.

لم يأبه دوج موريس رئيس قسم الموسيقى الأمريكية فى "وارنر" بحادث Cop killer العارض ولم يتوقف. وفى سنة ١٩٩٥، وبعد أن استشعر الحماس المتزايد لراب العصابات بين جمهور الشباب المشترى للأسطوانات المدمجة، رفع حصة شركته فى "انترسكوب" إلى ٥٠ بالمائة بتكلفة مقدارها ١٠٠ مليون دولار، لتصل القيمة الإجمالية للشركة إلى ٤٠٠ مليون دولار. وكانت "وارنر" تعلم بطبيعة الحال أن الشركة تقدم النمط الملتهب من الراب؛ كما كانت تدرك أن راب العصابات كان أكثر من مجرد تعليق عدمى على أرض الجيتو المقفرة. وكان ممارسوه شديدى القرب من بعضهم بحيث لا يمكن أن ينفصلوا. وأصبح هذا القرب الوثيق مشكلة سنة ١٩٩٣، عندما كان أحد فنانى شركة "ديث رو" التابعة لـ"انترسكوب"، وهو كالفن بروداس، يتجول هو وحارسه وأحد الخدم فى غربى لوس أنجلوس.

وما إن أصبحت المجموعة فى منطقة بالمز حتى التقت بتاجر مخدرات اسمه فيليب ولدرماريام، وهو عضو فى عصابة "باى يورسيلف هاسلرز"؛ وكان بروداس عضو عصابة منافسة هى "لونج بيتش انسين كريبس". نشب نزاع بشأن منطقة نفوذ العصابة وهرب ولدرماريام حيث أردى قتيلاً بالرصاص. وادعى الثلاثة أنهم كانوا فى حالة دفاع عن النفس، إلا أنه وجهت لهم تهمة القتل. وإذا كان الاتهام بالقتل يمكن أن يثرى الحياة العملية، فإن بروداس أظهر كيف يكون ذلك. فبعد وقت قصير من توجيه الاتهام، طرح ألبوماً يحمل اسمه الفنى سنوب دوجى دود. وبيع من ألبوم **Doggystyle** ٨٠٣ آلاف نسخة خلال أسبوع واحد من طرحه فى الأسواق. وصارت تلك هى المرة الأولى فى تاريخ موسيقى البوب التى يحتل فيها العمل الأول المركز الأول فى القوائم الأمريكية. وبلغت المبيعات أربعة ملايين نسخة حققت أربعين مليون دولار، رغم حظر "راديو كى إيه سى إى" فى لوس أنجلوس و"دابليو بى إل إس" فى نيويورك وغيرهما إذاعة الألبوم. وقام الفنان بجولة فنية فى بريطانيا بعد دفعه كفالة مقدارها مليون دولار.

وأثبتت توليفة الاتهام بالقتل وطرح البوم جديد نجاحها كذلك مع فنان آخر من فنانى "وارنر براذرز"، وهو توباك شكور المعروف بـ**Pac2** الذى ألقى القبض عليه سنة ١٩٩٣ لإطلاقه النار على اثنين من ضباط الشرطة فى غير أوقات العمل فى أطلانطا (وادعى هو أنهما كانا البادئين بإطلاق النار). ووجد شكور، الذى كانت أمه عضواً فى "الفهود السود"، أن شهرته فعلت الأعاجيب بالنسبة لمبيعات أسطواناته. وقد أطلق سراحه ليعاد القبض عليه من جديد فى نيويورك بعد بضع أسابيع بتهمة التورط فى اعتداء جنسى. وحكم عليه بالسجن من ثمانية عشر شهراً إلى أربع سنوات ونصف،

ولكنه خرج بكفالة بعد ثمانية أشهر ليرى ألبومه All Eyes on Me الذى سجله لشركة "ديث رو ريكوردز" وقد حقق مبيعات ضخمة. وبلغ إجمالى مبيعات ألبومى شكور 2pacalypse Now وMy Niggas ١٢ مليون دولار. وكان صافى ما حققه الألبوم الأول لفريق "دى لينش موب" ٦ ملايين دولار فى الوقت الذى ألقى فيه القبض على أحد أعضائه، وهو تيرى جراى (تى بون) بتهمة القتل بعد عامين من طرح ألبومه الأول The Further Adventures of Slick Rick الذى بيعت منه ١.٢ مليون نسخة. وعندما خرج بكفالة لمدة ثلاثة أسابيع، سجل ألبومين.

وهز رئيس مجلس إدارة "وارنر" ومديرها التنفيذى جيرالد ليفن هجوم عنيف تزعمه وزير التعليم الجمهورى السابق بيل بينيت والليبرالية السوداء البارزة سى ديلوريس تاكر، اللذان اتفقا على تفويض كوينسى جونز لإنتاج ألبوم راب غير عدوانى ومقبول تذهب أرباحه لمشروعات الأحياء الفقيرة. إلا أن النقد لم يتوقف.

رفعت قضية ريكو Rico ضد "تايم وارنر"؛ وهذه الحروف اختصار لقانون المؤسسات الفاسدة والمتأثرة بالابتزاز، الذى أقر فى المقام الأول لمواجهة المافيا. وبينما كانت "انترسكوب" لا تمثل سوى جزء من قسم الموسيقى فى العملاق الإعلامى، وكان راب العصابات مجرد جزء من إنتاج "انترسكوب"، فقد ادعى أن ليفن ورئيس "وارنر ميوزيك" مايكس فوكس تآمرا لفصل أسطوانات "ديث رو" عن "انترسكوب" التى كانت توزع منتجاتها. وطبقاً لما قالته مصادر "انترسكوب"، فقد وضعت الخطة الملتوية لإبعاد استثمار "وارنر" فى "انترسكوب" عن فنانى الراب مثل نوب وجى دوج؛ وذكر أنها تضمنت عرضاً قيمته ٨٠ مليون دولار لشركة "ديث رو" لتمكينها من إنشاء شبكة توزيع خاص بها، وبالتالى تقطع أية صلة لها بـ"وارنرز". والمحير أن ديلوريس تاكر رئيسة "المؤتمر السياسى القومى للمرأة السوداء" وصاحبة عشرة أسهم فى "تايم وارنر"، كانت هى الأخرى متورطة فى قضية "ديث رو"، حيث قيل إنها كانت قد وعدت بوقف حملتها ضد "تايم وارنر" إن هى فصلت نفسها عن "ديث رو".

وقالت "وارنرز" إن القضية "لا أساس لها"، غير أن قذف الانتقادات كأنها الطين على الجدار، وما يفترض أنه خوف "وارنرز" من أن بعضه قد يلتصق، جعلاها تبيع نصيبها من الشركة بمبلغ غير معلن - وإن كان يعتقد أنه حوالى ١٢٠ مليون دولار - فيما يعد تنازلاً منها. كان ذلك فى سبتمبر ١٩٩٥ - أى بعد ستة أشهر فقط من زيادتها لحصتها فيها. ووافقت "وارنر ميوزيك جروب" على توزيع أسطوانات "انترسكوب" لمدة ستة أشهر، ولكنها رفضت طرح أى ألبوم لفريق "ذا دوج باوند". واحتفظ جناح النشر فى "وارنرز" - وهو "وارنر تشابل" - بحصة فى حقوق أغانى "ديث رو" واستمرت فى

الحصول على أرباح من نفس الأغاني التي أربكت الشركة الأم. وفي منتصف الجدل، جددت "وارنر تشابل" عقد "ديث رو" القائم للنشر وأعطت الشركة ٤ ملايين دولار مقدماً. وأعلن مايكل فوكس أن "امتلاك النشر كان يتعلق بتحقيق تايم وارنر للربح، وليس بما نضعه أمام أطفالنا" (ورد في هيرشبرج، ١٩٩٦: ٣٠).

وحدث في الفترة السابقة على البيع رحيل شخصيات مهمة من العاملين: فقد استقال المديران دوج موريس وداني جولدبرج، وكلاهما من مؤيدي الراب، وكانت بين استقالتيهما شهور. وعند تراجع "وارنر" عن الراب، أدارت ظهرها كذلك لمنطقة من السوق كانت تدر حوالي ٧٠٠ مليون دولار سنوياً في تلك الفترة. وكان البرنامج الذي يحتل القمة بين برامج "إم تي في" هو **Yo! MTV Raps** الذي بدأ سنة ١٩٨٩ وخلق لنفسه قاعدة ديموغرافية من الذكور البيض ساكني الضواحي الذين تتراوح أعمارهم بين ١٦ و٢٤ سنة (وهم الذين يحبهم المعلنون بالطبع). والواقع أن أي فيلم سينمائي كان يستخدم أفكار الجيتو الأسود كان يضع الراب ضمن موسيقاه. وفيما يبدو دعماً لوضع الموسيقى في التيار العام، كان فنانو الراب البيض، مثل هاوس أوف بين وفانيلا آيس، يتكاثرون. ووقعت شركة "ديث رو" عقداً مع شركة "برايوريتي ريكوردز" لتوزيع ألبوم ذا دوج باوند **Dogg Food** الذي احتل المركز الأول مباشرة في الولايات المتحدة.

ولم تخاطر "وارنرز" بالقضاء على مكانتها كرائدة للصناعة (حيث بلغت حصتها ٢٢,٦٥ بالمائة من سوق الموسيقى سنة ١٩٩٥)، ولكنها جعلت نفسها عرضة لاتهامات بأنها رجعية. وكما رأينا في الفصل العاشر، فقد كتب الفنان ⚥ على وجهه كلمة **SLAVE** في محاولة منه لإزعاج "وارنرز". وفي سنة ١٩٧٧ كانت "إي إم آي" (ثورن-إي إم آي) قد وصفت بأنها رجعية بعد إسقاط فريق "سيكس بيستولز"، الذي كان واحداً من أشنع الفرق في ثقافة ما بعد الحرب الشعبية.

إن المقارنة بـ"إي إم آي" و"ذا بيستولز" بعيد عن الصواب: فقد كانت حركة البانك، التي كان يسيطر عليها البيض ومنها خرج الفريق، تتسم بقدر كبير من الفوضوية، وكادت في بعض الأحيان أن تكون متمردة. وقد عرض الراب ما يكفي من الآراء الرجعية العتيقة كي تجعل "الساحر الإمبريالي الكبير" يبدو وكأنه ليبرالي. وبدأت الموسيقى على أنها ألحان موسيقية مرتجلة **rhapsodies** بريئة عن الفتيان والفتيات، إلا أنها تحولت إلى خطاب غاضب يتسم بالحقد في كثير من الأحيان، وغالباً ما يكون ضد المرأة. وظهرت الأدلة المبكرة على ذلك في أغنية آيس تي **Six in the morning** التي تُضرب فيها "ساقطة" ضرباً مبرحاً. وتتضمن أغنية آيس تي **Gangsta fairytale** قصة جاك وجيل التي يصاب فيها الأول بمرض تناسلي من الثانية. وكان هناك إصرار

على كراهية المرأة: فقد صورت وهى تثير الرجل بمصها قضيبه، على سبيل المثال، فى أغنية ذا دوج باوند Let's play house ضمن ألبوم Dogg Food أو فى أغنية سنوب دوجى دوج Ain't no fun ضمن ألبوم Doggystyle، الذى ظهرت على غلافه أنثى أمريكية أفريقية ذات صدر كبير وقد صورت على أن لها مؤخرة مبالغ فى حجمها بها ذيل وهى تخرج من بيت للكلاب. وكما رأينا فى فصول سابقة، كانت صورة المرأة السوداء الشهوانية غير المتحضرة شائعة الاستخدام؛ بل إنها ربما باتت أكثر شيوعاً فى استخدامها عندما أبرزها الرجل الأسود.

والأمر المؤكد هو أن الراب لم يكن ذلك الشكل الفنى الذى كان يترك أفكاره السائدة فى غرفة ملابس الستوديو: ففى كثير من الأحيان كان ينزل بها إلى الشوارع. وفى ألبوم Black Noise تقدم تريشا روز رواية عن الطريقة التى كانت بها ضمن Sis-ters Speak وهى جماعة من الكاتبات ومغنيات الراب السوداوات تكونت لمناقشة قيام دكتور درى بضرب دى بارنز، مغنية الراب ومقدمة أحد برامج التليفزيون، فى مكان عام. وحسب رواية روز، فقد أغضبت المناقشة درى غضباً شديداً. وعندما وجد مقدمة البرنامج فى أحد الأندية الليلية بلوس أنجلوس لكمها لكمة أوقعتها أرضاً وأخذ يضربها فى ضلوعها بقدميه، فى الوقت الذى كان فيه حرسه الخاص يبعد المتفرجين:

لقد اعتبر دى "مسئولة" عن قرار منتج تليفزيون فوكس بعمل مونتاج للمادة بطريقة تسخر من Niggaz Wit' Attitude، ذلك أنه كان واضحاً أن ضرب رجل أبيض فى صناعة الترفيه قد يؤدى إلى كارثة بالنسبة لحياته العملية، مع أن ضرب شابة سوداء قد يجلب له سمعة سيئة.

(روز، ١٩٩٤:١٧٩)

وكان الرد "المتروى" على إساءة الراب للمرأة هو توضيح كيف أن الذكور السود كانوا مشغولين بالبحث عن أسباب يعلقون عليها عجزهم الواضح. وقد استهدفت شخصيات سلطة الدولة – متمثلة فى الشرطة – مثلما استهدفت المرأة السوداء. ويرى هيوستون بيكر فى كتابه Black Studies, Rap and Academy أن دفاع "تو ليف كرو" الواضح فى انحيازه ضد المرأة قد يقوم على الحجة التى تقول "ولكن أيها الضابط، السيارات التى أمامى كانت مسرعة هى الأخرى!" (١٩٩٣: ٧٢). ويكتب كورنيل ويست باستفاضة عن دور مغنى الراب فى "إعادة تسييس الفقراء السود والطبقة الدنيا منهم" فى كتابه Keeping Faith. إلا أنه يكتب بين قوسين "(رغم تحيزهم الجنسى المقيت)" (١٩٩٣: ٢٨٩).

وفى منتصف التسعينيات، تراجعت كثيرات من مغنيات الراب فى مواجهة هذا. وفى أسطوانتها المفردة **Queen Latifah asked: "Who you callin' a bitch?** التى طرحت سنة ١٩٩٤، أعلنت روكسان شانتى أن "الإخوة ليسوا مقرفين" **Brothers ain't shit**. واستخدمت أخريات أسماء فيها محاكاة ساخرة لنظرائهن الذكور، ومن أمثلة ذلك **Hoes with Attitude**. وهناك اسم آخر هو **Bytches with Problems**، وإن كانت أغنيتهم **Two minute brother** قد أكدت، فى سخريتها من الحبيب الأقل إثارة، قيم أفراد العصابات الأبوية الخاصة بالراب، وهى تلك القيم التى تحتفى بصنف من الرجال يمكنه أن يوفر لامرأته (أو نسائه فى الغالب الأعم) حاجاتها المادية والجنسية، وتسخر من الآخرين باعتبارهم "شواذ" و"تافهين". وتقول روز: "يؤكد هذا النوع من النفور من الشواذ المعايير القهرية الخاصة بالذكورة المشتهية للجنس المغاير" (١٩٩٤: ١٥١).

ويعترف المرء بأن الراب كان جنساً فنياً كى يمتحن ضمير الناقد: هل تعامل معه على أنه يكن من العداء والامتهان للمرأة والأقليات، مما يجعله لا يستحق سوى الاحتقار الصامت؟ أم أنه حلله باعتباره انعكاساً مدمراً وصادقاً بحق لحياة الطبقة الدنيا السوداء - وإن كان جنساً فنياً أكد حقوق التعبير عن الرأى وحمل السلاح وكسب المال من خلال التقدم الرأسمالى؟ إن الثانية هى الأرجح. ولكن هذا بعد الملايين العديدة من المبيعات والزيادة المفاجئة فى الإدانات الصادرة عن جماعات من شتى الاتجاهات السياسية. ورغم كل التبريرات، كان الراب منحازاً جنسياً، ومعادياً للشواذ جنسياً، ومعادياً للسامية، وكان خاطئاً سياسياً أشد ما يكون الخطأ. كما أنه كان ثقافة سوداء صميمة: فقد كان النجاح الذى حققه الفنانون البيض العرضيون الذين اقتحموا الراب محدوداً ولم يدم طويلاً. إلا أنه بحلول منتصف التسعينيات وضع بقوة فى منتصف السوق. وكما كتب برنارد - دونالز سنة ١٩٩٤، فإن "الراب أصبح تياراً عاماً - وإن كان يسوق على أنه شىء يخص 'الآخر'" (١٩٩٤: ١٣٢).

وقد لمسنا بالفعل واحداً من تحليلات برنارد-دونالز: وهو أن الراب كشف للمستهلكين البيض ما قد نسميه وعياً ثانوياً؛ وهو تعبير عن الطريقة التى ينظر بها السود المحرومون إلى العالم. وكان المقصود بالرؤية هو أن تزعزع، وقد حققت هدفها من هذه الناحية - على الأقل مع الشركات الكبرى التى كانت فى وضع يمكنها من تحقيق أكبر قدر من الأرباح من وراء الراب. ولكن من الذى تجمد دمه بسبب قصص إطلاق النار فى الجيتو، والمخدرات قوية التأثير، والنساء اللائى كن يعاملن كالكلاب؟ إذا كانت تلك بحق هى صفات الحياة السوداء، فقد كانت تكاد تتناسب مع الصور التى

رسمها البيض: ذلك أنها أكدت صفة "الآخرية" التى سجلناها فى الفصول السابقة. ربما أكدت موسيقى الراب هذه الآخرية؛ إلا أنها وهى تفعل ذلك ثبتت ثنائية قديمة بين "نحن" و"هم"؛ أى الذات والآخر. وقد يبدو الراب كأسوأ كابوس لدى الليبراليين البيض: حيث قصص الرجال السود العنيفين الكارهين للنساء المستعدين لمقاومة قوى القانون والنظام، حتى وإن كان ذلك يعنى القضاء عليهم جسدياً. إلا أنه كان كذلك حلماً. ويروى لنا النجاح التجارى عن الواقع الأكبر الذى تم فيه تلقى الراب أكثر مما يرويه عمن أنتجوه.

ولنفكر فى صورة الذكور السود فى الراب: إنهم عدوانيون وأقلية؛ تماماً مثل الصفات التى تعزى للزنوج الأجلاف فى أيام الاستعمار. فاليوم يميل السود إلى الانتقام. والواقع أن آيس تى وصف أغنيته **Cop killer** بأنها "فانتازيا انتقام" (ورد فى فرناندو، ١٩٩٥: ١٤٢). كما أنهم كانوا ينظرون إلى المرأة السوداء نظرة مكملة للأنماط المقولبة البيضاء القديمة. فقد كانت النساء مخلوقات مثيرة جنسياً لا تراعى المعايير الأخلاقية وتصلح فى المقام الأول للإشباع الجنسى. وقد ساعدت الآراء المسبقة والمخاوف وعدم الوعى بوجود بشرية مشتركة على تأكيد مفهوم الآخر المختلف ـ بطريقة لا سبيل إلى إصلاحها.

ورغم تأكيد سايمونز راسل على أنه كان يستغل جانباً من السوق كان مهملاً حتى ذلك الوقت فى المستهلكين السود، فإن قاعدة الراب السوقية الحقيقية كانت هى البيض. فإنك لا تبيع أربعة ملايين نسخة من الأسطوانات المدمجة ـ كما فعل سنوبى دوجى دوج ـ دون اجتذاب سوق أوسع من سوق الشباب الأمريكيين الأفارقة. ويقول صمويلز ذلك، منذ منتصف الثمانينيات: "الواقع أن الطلب الأبيض أخذ يحدد اتجاه الجنس الفنى. ولكن ما كان يريده هو موسيقى أكثر تحدياً فى سوادها." وهو يعتقد أن "النتيجة كانت 'بليك اينيمى' الذى أنتجه روبين وسوّقه" (١٩٩١: ٢٦).

ربما استهلك البيض الراب بمتعة تشبه متعة الاستمتاع الجنسى بالمشاهدة، كما يقول كل من صمويلز وبرنارد ـ دونالز، وهو ما قد يتفق مع إحساسهم بالذنب. إلا أن دخول راب العصابات إلى التيار العام فى نهاية الأمر، وتنقيحه ليكون جنساً فنياً مشروعاً، أضاف شيئاً آخر إلى الجاذبية. وكان ذلك حسبما قاله جان بيترز عبارة عن "الوحشية من قبَل الخبراء". لقد رسخ الراب الصور التى تطابقت مع تلك التى نقلها المراقبون الاستعماريون عن الشعوب غير الغربية. لقد أزيل الغبار عن تلك التسجيلات القديمة التى استخدمت فى يوم من الأيام لتبرير القهر والأسر وأعيدت للخدمة، وهو ما تم على يد السود هذه المرة. ويقول ايرول هندرسون فى مقاله **Black nationalism**

and rap music: "الواقع أن التصوير العدمى يروج له مديرو الصناعة البيض ـ إن لم يكونوا خالقيه ـ وكذلك السود الذين لم يتلقوا القدر الكافى من التعليم ويتنكرون فى هيئة مؤرخى 'التجربة السوداء'" (١٩٩٦: ٣٣٢).

ولكن هل هناك إشباع يمكن تحقيقه من الشعور بالذنب؟ إن أحد الآراء التى يجادل هذا الكتاب من أجلها هى أن قبول الثقافة السوداء ودمجها انعكاس لأمرين. أول هذين الأمرين هو استمرار العنصرية. أما الثانى فهو محاولات تأكيد تعايشها مع تكافؤ الفرص الذى يميز فترة ما بعد الحقوق المدنية. ولجوانب ثقافة كتلك التى خلقها لى وموسيقى الراب رسائل سياسية تذكر البيض بأنهم ورثة تراث قهرى مريع. وأثناء تحليل صمويلز لفريق "بليك اينيمى"، الذى اتسم بقوة تجعل ملاحظته قابلة للتطبيق على جنس الراب كله، نجده يكتب عن "المسرح العنصرى الذى تغير تغيراً كبيراً وأصبح المستمعون البيض فيه مسترقى سمع مذنبين لحديث الأحياء الفقيرة الذى يفترض أنه خاص" (١٩٩١: ٢٦).

وفى النسخة التى أعاد إخراجها باربيت شرودر فى سنة ١٩٩٥ من فيلم **Kiss of Death**، نجد أن ليتل جونيور الشرير الغاضب، الذى قام بدوره نيكولاس كيدمان، يعد العدة لضرب أحد الأعداء حتى الموت ويلبس ملابس واقية لإبعاد الدم عن بدلة الرياضة البيضاء التى يرتديها. ويقدم المشهد طريقة لفهم قوة استغلال الذنب ـ أى استغلال الذنب الأبيض لتحقيق الربح. تخيل أن البيض فى غالب الأحيان يرتدون أوفرولات مضادة للماء ويغامرون بدخول الجيتوهات، حيث يواجهون السود، الذين لا يزالون غاضبين من خطايا البيض التاريخية. حينذاك يثأر السود لأنفسهم ثأراً رمزياً بالتبول على البيض المحميين حماية جيدة. أما البيض الذين خروا على ركبهم تحت الشلالات فيراقبون الموقف عن كثب معربين عن إعجابهم بقوس قزح وتدفق الماء، بل وبرائحة البول. وما إن يعودوا إلى أحيائهم حتى ينضوا الملابس المشمعة عنهم، ويأخذوا دشاً ويناقشوا التجربة: "أتدرى أنه فى المرة التالية التى نذهب فيها إلى هناك يجب أن نبحث عن ذلك الشخص آيس كيوب؛ إنى أسمع إن اندفاع بوله قوى بصورة كبيرة." وتصلح هذه لأن تكون حكاية خرافية من حكايات التسعينيات.

لقد حول الراب العنصرية إلى موضة: فهو شيء كان السود يرتدونه لإحداث أثر قوى، وكان البيض يحبون النظر إليه دون أن يفعلوا شيئاً فى الواقع؛ وحقيقة الأمر أن كلا الفريقين كانا يقرانه، فى الوقت الذى ينأى فيه كل منهما عن الآخر. إن ما بدأت موسيقى مختلفة اختلافاً جذرياً وشديدة الخطورة ـ من نواح كثيرة ـ تم الاستيلاء عليها وتدجينها وجعلها أليفة.

الفصل الثانى عشر

المفارقـــة الأمريكيـــة

هل هناك وجود لما هى ثقافة سوداء خالصة؟ إن صناعة الثقافة السوداء لها مصلحة فى ترويج فكرة أنها موجودة. والسود هم من منتجاتها بالتنسيق مع البيض، بينما البيض هم من يستهلكها فى الغالب الأعم. والصناعة التى بدأت بالتسجيل البدائى لعازفى البلوز تعيد الآن تدوير نفسها لتصبح أشرطة كاسيت وأسطوانات ليزر وأسطوانات كمبيوتر مدمجة؛ وهى تنجب كابات البيسبول وغيرها من الملابس، وتصبح فيلماً سينمائياً، وتتحول إلى روايات، وربما تكون عما قريب جولة فى مدن الملاهى - كما فى "هود" بمدينة "ديزنى ورلد"، حيث يمكن للزوار رؤية نموذج للحياة بالصورة التى هى عليها فى الجنوب الأوسط من لوس أنجلوس.

وفى الوقت ذاته يفترض كثيرون من أتباع المركزية الأفريقية أن أفريقيا هى موطن أصول ثقافة مميزة وفريدة طرأ عليها تغير، ولكنها لا تزال تحرك الحياة اليومية فى مدن العالم الأول الكبيرة: فهى تعبير عن روح مميزة ولا تزال تتمتع بحيويتها. إنها نسق من القيم التى تجسد أفريقية جوهرية. ويقول أدا جاى جريفين فى كتابه **Black Popular Culture**: "إن الثقافة السوداء نتاج صراع قائم بين طرفى المناوأة والاستيعاب، والمقاومة والإذعان." ويضيف قائلاً: "إن تلك الجوانب من ثقافتنا وتاريخنا التى تحظى بأكبر قدر من اهتمامنا - لأن المجتمع المهيمن عادة ما يشيعها أو ينتزعها - تميل إلى الوقوف فى جانب الاستيعاب. وهى نتيجة لذلك متاحة باعتبارها وسائل لقهرنا" (١٩٩٢: ٢٣١).

وطبقاً لهذا الرأى، فإن كثيراً مما يعتقد آنها ثقافة سوداء فى الوقت الراهن قد يستبعد باعتباره مستوعباً أو قد يكون ثقيلاً على النفس. والمفترض أن الثقافة السوداء بحق تقع فى مكان ما فى فضاء بديل: "إن الأفلام السوداء والأغانى المصورة السوداء والإعلام الأسود هى ذلك الإنتاج الذى يديره فنانون سود حول موضوعات وقوالب تحتكم إلى التجربة السوداء والخيال الأسود." وهذه المقاربة التى تميل إلى حد ما إلى الوعظ تُضار حين ندرك أن الثقافة السوداء فى التسعينيات كان يديرها بالفعل فنانون

ومنتجون سود كانت لهم السيطرة على منتجهم أكثر من أى وقت سبق. فهل هم الشىء الأصيل، أم أن "المجتمع المهيمن" انتقاهم واستوعبهم؟

إن تلك المحاجة التى قدمها جريفين لهى التتمة الحقة لهؤلاء المنتفعين من الثقافة السوداء. ذلك أن إضفاء المثالية عليها يبيعها. فمن هو المنتفع على وجه التحديد؟ من السهل أن يجيب المرء عن هذا السؤال بأنهم البيض. والواقع أنه منذ ١٩٩٠ استطاع عدد أكبر من الأمريكيين الأفارقة أن يشقوا طريقهم إلى نوع من المناصب كانت قاصرة فى الماضى على البيض. وكان بيرى جوردى استثناء فى زمانه؛ ولكن فى أوائل التسعينيات وصف عشرات المستثمرين السود أنفسهم بأنهم مديرو شركات وكانوا يجلسون فى مجالس الإدارة حيث يمكنهم ممارسة السلطة على منتجاتهم.

وفى منتصف التسعينيات قسمت صناعة الموسيقى بين ست شركات كبرى. كان أكبر تلك الشركات هى "وارنر" التى حازت على ٢٢.٦٥ بالمائة من صناعة تقدر بما يتراوح بين ١١ و١٢ مليار دولار سنوياً؛ وكانت تشكل جزءاً من "تايم وارنر" - أكبر شركة إعلامية فى العالم بعد ذلك الاندماج الضخم مع "تيرنر برودكاستنج" سنة ١٩٩٦. وكان أقرب المنافسين منها "بولى جرام" و"سونى" اللتين كانتا تحوزان بالترتيب على ٣٧ ١٤ و١٩ .١٣ بالمائة من الصناعة. أما الشركات الثلاث الأخرى فكانت "بى إم جى" (التى تملكها "برتلسمان") بحصة مقدارها ١٢. بالمائة، و"إم سى إيه" (وتملكها شركة "سيجرام" الكندية للمشروبات الروحية) بحصة مقدارها ١٠.٤٢ بالمائة، و"إى إم آى" (التى خرجت من اندماج "ثورن - إى إم آى" البريطانية سنة ١٩٩٦) بحصة مقدارها ٨.٤٦ بالمائة. أما ما تبقى فقد تقاسمته الشركات المستقلة. وفى أى عام عادى كانت "وارنر" تتوقع أن تحقق قبل دفع الفوائد والضرائب والإهلاك والاستهلاك مكاسب مقدارها حوالى ٨٠٠ مليون دولار من مبيعات تصل إلى ٤.١ مليار دولار من خلال شركات أسطواناتها العديدة، ومنها "أطلانطك" و"إلكترا" و"وارنر برازرز". وقد استطاعت بفضل شركاتها "آيلاند ريكوردز" و"إيه أند إم" و"موتاون" و"بولى جرام" - التى تملك شركة "فيلبس" الهولندية ٧٥ بالمائة منها - أن تضيق الفجوة.

وكان الفنانون الأكثر مبيعاً هم أصول الشركات الأساسية. فعلى سبيل المثال، باعت مادونا حتى سنة ١٩٩٦ ما مقداره ١٨٠ مليون شريط كاسيت وأسطوانة مدمجة وشريط فيديو، مما حقق ١.٥ مليار دولار لشركة "وارنر برازرز" التى ضمنت خدماتها مقابل ٦٠ مليون دولار. وبيع ٣٠ مليون نسخة من ألبومات جانيت جاكسون الثلاثة حتى سنة ١٩٩٦، مما مكن شركة "فيرجن ريكوردز" المملوكة لشركة "إى إم آى" من دفع ٨٠

مليون دولار مقابل ألبوماتها الأربعة التالية، بينما اضطر شقيقها مايكل للخروج من "سونى" بملايينه الستين. ومع ذلك فإن شكل السوق تغير فى التسعينيات بطريقة جعلت من المستحيل على الشركات الكبرى الاعتماد على فنانيها المضمونين وحسب. لقد كان لزاماً عليها أن تتوسع؛ وخلقت الطريقة التى فعلت بها ذلك طبقة جديدة من صناعة الثقافة السوداء.

ويصف ديفيد صمويلز الطريقة التى قام بها فى سنة ١٩٩١ "ساوندسكان" - وهو نظام كمبيوترى لتتبع مبيعات الموسيقى - بتغيير طريقة مجلة "بيلبورد" الخاصة بعد مبيعات الأسطوانات فى الولايات المتحدة. وكان "ساوندسكان" يجمع معلوماته من الباركود الذى تمسحه ماكينات تسجيل النقود فى سلاسل المحال الموجودة فى المراكز التجارية بأنحاء البلاد المختلفة. وقبل ذلك كانت المجلة تعتمد على طريقة أكثر عشوائية وأقل دقة؛ حيث كانت تسجل مبيعات محال المدن الكبرى ومن روايات مبرمجى الإذاعة غير الموضوعية. وأدى التحول إلى نظام للجمع أكثر اكتمالاً ودقة إلى نتائج معينة. ويقول صمويلز: "وهكذا حدث أن استيقظت أمريكا يوم ٢٢ يونيو ١٩٩١ لتجد أن أسطوانتها المفضلة لم تكن **Out of time** لفريق "آر إى إم"، وإنما **Niggaz4life**، وهى احتفال موسيقى خاص براب العصابات وغيره من العنف من جانب **Niggaz wit' attitude** (١٩٩١: ٢٤). ولم يمنع هذا "وارنر براذرز" من دفع ٨٠ مليون دولار لفريق "آر إى إم" فى صفقة تضمنت خمسة ألبومات سنة ١٩٩٦).

كان ذلك خبراً يبعث على النشاط، وكان من آثاره تنبيه الشركات الكبرى إلى ضرورة البقاء أقرب مما كانت عليه من الأذواق المتغيرة. وكان معظم الشركات الست قد أنشأ بالفعل أقساماً أو وحدات شبه مستقلة متخصصة فى الموسيقى التى يقدمها فنانون سود. ولاحظنا فى الفصل السادس كيف أن "سى بى إس" قد اقتنصت مبادرة مبكرة فى السبعينيات، عندما كلفت من يقوم بالبحث الذى أظهر إمكانية أن تكون لها قائمة من الفنانين السود؛ وعملاً بذلك، أنشأت "سى بى إس" قسمها الخاص بالموسيقى السوداء بإشراف لوبارون تايلور ووقعت عقداً مع فنانى "فيلادلفيا انترناشونال" ليون هف وكينى جامبل. وبذلك احتفظت "سى بى إس" بميزة فى سوق سوف يصبح تأثرها بالموسيقى السوداء كبيراً.

وكان الخيار الآخر المتاح للشركات الكبرى خياراً يقوم على الاقتناص: وهو الانتظار حتى تهدد إحدى الشركات المستقلة الصغيرة بأن تصبح قوة، وحينئذ يشترونها. وكما رأينا فى مواضع سابقة، فإن كل شركة أسطوانات ذات أهمية اشترتها فى نهاية الأمر هيئات يسيطر عليها البيض. وكان ذلك مجدياً، مع أنه مكلف،

وكان قسم الموسيقى السوداء طريقة أكثر اقتصادية وأسلس قياداً لمجاراة الاتجاهات المتغيرة، وإن كانت أبعد عن أن تكون مضمونة؛ كما أظهر نظام "ساوندسكان". وكان هناك شك في أنه مع ظهور الراب والقوالب المرتبطة به الخاصة بشارع الموسيقى - الجراج والغابة ونيوجاك وغيرها - كانت الأحوال تتغير. وكان على الشركات الكبرى إيجاد طريقة تبقى بها على اتصال، دون التضحية بالسيطرة على منتجها.

وفي سنة ١٩٩٢، أبرمت "إم سي إيه" ما ثبت أنه اتفاق بارز مع أندريه هاريل، الزميل السابق في "راسل سايمونز" وصار فيما بعد رئيس شركة "أبتاون ريكوردز" الخاصة به. وارتقت "إم سي إيه" في الثمانينيات إلى مكانة زعيمة السوق في الموسيقى السوداء، حيث أزاحت "موتاون" عن القمة وصارت لها شهرتها، وخاصة من خلال رئيسها جيريل بوشي (الذي صار فيما بعد رئيساً لشركة "موتاون" بعد شراء "إم سي إيه" وآخرين لها سنة ١٩٨٨ وبيعها بعد ذلك لشركة "بولي جرام" سنة ١٩٩٣). وبعد إنشاء قسم للموسيقى السوداء في شركة "إيه أند إم ريكوردز" في أوائل الثمانينيات، انتقل بوشي إلى "إم سي إيه" حيث خولوه سلطة إنشاء قسم للموسيقى السوداء والتعاقد مع فنانيه وتولى أعمال الترويج والتسويق والإعلان الخاصة به. وفي عهد بوشي تعاقدت "إم سي إيه" مع نيو إيديشن وبوبي براون وجلاديز نايت وغيرهم. والواقع أن كل ألبوم من ألبومات هؤلاء الفنانين بيع منه ما يربو على المليون نسخة.

استفادت "إم سي إيه" استفادة كبيرة من شعبية الموسيقى السوداء. وتقدر كاتبتا "بلاك انتربرايز" روندا رينولدز وآن براون أن الأجناس الموسيقية السوداء مجتمعة (بما فيها الراب والروك أند بلوز والريجي)(*) كانت تمثل ٢٤ بالمائة من إجمالي مبيعات الموسيقى. وحتى إذا خصمنا مساهمة الجاز التي تقدر بـ ٣٫٣ بالمائة - ولم تكن قالباً موسيقياً خالص السواد - تظل نسبة ٢٠٫٧ كبيرة ومهمة. وفي إطار مساعي "إم سي إيه" لأن تظل في مقدمة هذا المجال، ركزت على شركة "أبتاون ريكوردز" - وهي شركة مستقلة صغيرة كانت تتباهى حينذاك بفنانين واعدين مثل ماري ج. بليج وهيفي دي و"ذا بويز". وكانت قيمة اتفاق السنوات السبع ٥٠ مليون دولار لهاريل. وكان هذا المبلغ ضخماً بمقاييس الثمانينيات، عندما كانت فكرة وضع أموال في شركة مستقلة غير مجربة يقودها شاب - حيث كان هاريل وقتها في الحادية والثلاثين - تبدو أمراً مشكوكاً

(*) موسيقى شعبية من أصل جامايكي تضم عناصر من الكاليبسو - وهي موسيقى أصلها من جزر الهند الغربية تتميز بكلماتها المرتجلة - والسول والروك أند رول، وتتميز بإيقاعاتها التي يتم إبرازها بقوة. (المترجم)

فيه. ولم تشكُ "إم سى إيه". والواقع أن الاتفاق صار أمراً يحتذى به. (كما رأينا فى الفصل السابع، ترك هاريل "أبتاون" فيما بعد ليرأس شركة "موتاون").

وبعد عامين، كرر أحد منتجى هاريل فى "أبتاون"، وهو شين "بافى" كومز، نفس اللعبة. فقد عقد اتفاقاً مع "أريستا أند بى إم جى" قيمته ١٠ ملايين دولار على مدى ثلاث سنوات يلزمه بتسليم ثلاثة ألبومات فى السنة من شركته "باد بوى انترتينمنت". وكان كومز، الذى كان وقتها فى الرابعة والعشرين من عمره، قد ترك لتوه شركة هاريل. وفى السنة الأولى من الاتفاق، طرحت "باد بوى" أغنيتين لكريج ماك ونوتورياس بى آى جى بيع من كل منهما مليون نسخة. وعقدت "أريستا" اتفاقاً مشابهاً مع شركة "لافيس ريكوردز" التى يرأسها أنطونيو "إل إيه" ريد وكينيث "بيبى فيس" إدموندز، الذى قدرت قيمته بعشرة ملايين دولار واشترط إنشاء ستوديو فى أطلانطا بولاية جورجيا. وكانت أعمال فنانين مثل تونى براكستون (٢٠٠ مليون دولار ثم جزء من مبيعات الأسطوانات) وفريق "تى إل سى" - الذى بيع من ألبومه **Crazy Sexy Cool** سبعة ملايين نسخة، مما جعلهن كفريق نسائى أكثر مبيعاً حتى من فريق "ذا سوبريمز" - تبرر بصورة كبيرة ما أنفق من أموال (إذ بلغ إجمالى مبيعات "تى إل سى" ١٧.٥ مليون ألبوم بنهاية ١٩٩٦). إلا أن هذا كان اتفاقاً استثنائياً، حيث حصلت "لا فيس" على حصة مناسبة تقريباً من الأرباح التى كان من المتوقع أن تصل إلى ١٠٠ مليون دولار على مدى خمس سنوات، إلى جانب نصف ملكية التسجيلات الأصلية.

كل هذا كان يشى بوجود استعداد باسم الشركات الكبرى لاستثمار أموالها فى الشركات الصغيرة توقعاً لتحقيق أرباح على المدى المتوسط. وهكذا خاطرت الشركات الكبرى بالمال، وخاطرت الشركات الصغرى باستقلالها. وبعد انتقال هاريل إلى "موتاون" احتفظت "إم سى إيه" بالأشرطة الأصلية، وبقائمة الفنانين، وباسم "أبتاون"؛ وربما كان ذلك هو الأمر الأكثر أهمية. وقد قال هاريل لجونى روبرتس من "نيوزويك"، فى معرض تأمله للفترة التى قضاها رئيساً لشركة "أبتاون": "كانت لى سيطرة وهمية" (١٩٩٥: ٤٨).

ومع ذلك فلم تكن هناك شكوى كبيرة من أحد طرفى الاتفاق. وقال هاريل: "إننا نخلق الفطيرة ويجعلون لنا الفتات" (١٩٩٥: ٥٠). وقد وصف أناس مثل هاريل وكومز وريد بأنهم أباطرة الموسيقى السوداء الجدد **Big Willys**. ومن المؤكد أنهم حققوا ثروات كبيرة، وإن لم تكن بهذا القدر الكبير الذى توحى به الأرقام.

وعادة ما كان أى اتفاق من نوع اتفاقات التسعينيات مع أية شركة مستقلة يدخل الشركة الكبرى فى ترتيب محدد الزمن: فالشركة الكبرى تطالب بالمنتج بمعدل معين

من الشركة الصغرى، ثم تتولى هى توزيعه وتسويقه، طبقاً لبعض الاتفاقات. وفى المقابل كانت تدفع مبلغاً مقطوعاً أو مخصصاً سنوياً. لنقل إن مخصصاً مقداره مليون دولار كان يقدم للشركة الصغيرة. وكانت تخصص هى على سبيل المثال ميزانية تسجيل مقدارها ٣٠٠ ألف دولار لكل فنان على القائمة. وكان الترويج والتسويق يضيف تكلفة إضافية. على سبيل المثال كانت الأغنية المصورة تكلف مليون دولار وتسويقها ١٠٠ ألف أخرى بأسعار أواخر التسعينيات.

ولم يكن أى من هذه الأموال يدفع بسبب طيبة قلب الشركة الكبرى: فقد كان ذلك استثماراً محضاً وكان من المنتظر أن يتم استرداد كل سنت من المبيعات. وتقول تقديرات "رينولدز أند براون": "فى أى اتفاق أساسى غير مكلف، تريد الشركة السوداء الصغيرة الحصول على من ١٦٪ إلى ٢٠٪ من مبيعات الموسيقى القطاعى. وتوقع الشركة الصغيرة عقداً مع فنان وتدفع له من ١٠٪ إلى ١٤٪، ثم تحتفظ لنفسها بالنسبة الباقية التى تتراوح بين ٤٪ و٦٪ كأرباح" (١٩٩٤: ٨٩). وكانت الشركة، أو "الشركة الفرعية"، تعيش على هامش الربح الضئيل. وعندما نضع كل هذا فى اعتبارنا، نجد أن الاتفاقات لا تبدو شديدة الروعة: ذلك أنه من الخمسة عشر إلى السبعة عشر دولاراً، التى يدفعها المستهلك ثمناً لأسطوانة مدمجة، يحصل الفنان على ما يزيد قليلاً على ١٫٥٠ دولار وتحصل الشركة الصغيرة على ٥٠ سنتاً، ولكن بعد أن تكون قد سددت كل المبلغ المقدم الذى حصلت عليه من الشركة الكبرى. وكان ضغط زيادة المبيعات هائلاً.

وكانت الفوائد التى تعود على الشركة الصغيرة واضحة: وهى الانفتاح على سوق أكثر اتساعاً، وتوزيع وترويج أفضل، وإمكانية تحقيق أرباح كبيرة فى حالة زيادة المبيعات. وأوضح فشل "وارنر - انترسكوب" ثمن ذلك. فقد كانت الشركات الصغيرة فى التسعينيات لا يمكنها سوى إنتاج وتوزيع وتسويق وبيع وتحصيل ثمن ما لا يتعدى مستوى ١٠٠ ألف وحدة أو نحو ذلك. وعليه فقد كانت إمكانية تولى شركة كبرى أمر الجوانب غير الإبداعية لهذه العملية شديدة الجاذبية.

وبصورة أعم، شجع هذا الاتجاه على تنظيم المشروعات بين الأمريكيين الأفارقة وخلق على الأقل بعض المليونيرات وكثيرين غيرهم كانوا يتباهون بلقب "رئيس ومدير تنفيذى". كما أنه أوجد استراتيجية قليلة المخاطر لأباطرة الموسيقى المحتملين: ذلك أن رأس المال الذى تساهم به الشركات الكبرى كان فى حقيقة الأمر قرضاً بلا فوائد. وفى حالة بلوغ المبيعات ما هو متوقع، تصبح الشركة الصغيرة فى موقف قوى يمكنها من إعادة التفاوض على مد الترتيب فى ظل شروط محسنة.

ويقول طارق محمد، الذى يكتب فى "بلاك انتربرايز": "إلا أنه ليس فى استطاعة

كل إنسان أن يحقق مستوى عالياً من النجاح. ولذلك فإنه مقابل كل شركة فرعية ناجحة حققت مبيعات تكفى لإعادة التفاوض على اتفاقها لتحويله إلى مشروع مقبول برأس مال مشترك، هناك ١٠ شركات فرعية أو أكثر فى مواقف "أشبه بالمزرعة" (١٩٩٥: ٧٦). ويتأمل الكاتب نفسه التضمينات الأكثر اتساعاً الخاصة بجعل كسب المزيد من المال متاحاً بهذه الطريقة للمستثمرين السود بقوله: "لقد أدت إلى تفاقم مشكلة قائمة بالفعل - وهى عدم وجود التعاون والوحدة بين الأمريكيين الأفارقة فى هذه الصناعة." فكما هو الحال بالنسبة للسرطانات الموجودة فى برميل تحاول الهرب منه، كان المستثمرون السود مستعدين لأن يزحفوا فوق بعضهم عندما كانت الشركات الكبرى تلوح لهم بالمال. ويشير طارق محمد إلى "نظام جديد من الاستغلال" أخفى فيه قليل من مستثمرى الموسيقى الذين حققوا نجاحاً كبيراً الصراع الحقيقى الموجود أسفل منهم.

إن الثقافة السوداء تعمل تماماً مثل أية صناعة أخرى فى المجتمعات الصناعية المتقدمة. وفى التسعينيات نجد أن استراتيجية التملك الخاصة بشركات الموسيقى الكبرى ما هى إلا جزء من عملية العولمة السريعة الأكثر اتساعاً التى تتم بين نوعية من شركات الترفيه والإلكترونيات العملاقة. ويقول ستيفن لى فى مقالته العلمية **Re-examining the concept of the 'independent' record label**: "لقد أسفر اندماج السينما والتليفزيون والتسجيل والنشر والإلكترونيات والكمبيوتر والإعلان ورعاية المواهب عن احتكارات القلة التى ترعى المواد الثقافية بنفس الطريقة التى تباع بها أية سلعة أخرى" (١٩٩٥: ١٦).

وتبين دراسة الحالة التى قام بها لى لشركة "واكس تراكس" المستقلة كيف كانت شركات الأسطوانات الصغيرة فى أوائل التسعينيات عاجزة إلى حد كبير عن الحفاظ على استقلالها فى مواجهة ضغوط السوق. وفى كثير من الأحيان يكون مصيرها هو العمل بصورة مستقلة لفترة قصيرة قبل أن تنهار، أو أن تباع لشركة كبرى. وفى بعض الأحيان يكون أقصى آمال المالك هو أن يبيع شركته بعد تحقيق ربح ويصبح بالاسم مديراً تنفيذياً، ولكنه فى الواقع موظف تنفيذى بإحدى الشركات الكبرى. وهذا هو حال الرؤساء الجدد لصناعة الثقافة السوداء: أباطرة إعلاميون بالاسم، ومليونيرات بما لهم من حسابات فى البنوك، ولكنهم رغم ذلك عاملون يتقاضون أجوراً. ومقابل كل أندريه هاريل أو بافى كومز، هناك آخرون لا حصر لهم من أصحاب شركات الأسطوانات ممن فشلوا أو فى سبيلهم للفشل الذين لن يمكنهم بحال من الأحوال الاقتراب من حافة العظمة أو لمسها.

●●●

يقول ج. رونالد جرين فى مقالته عن المخرج السينمائى الأفريقى الأمريكى أوسكار ميشو الابن: "أوضح الموسيقيون والوعاظ والكتّاب السود أن هناك طرقاً مختلفة لعمل الموسيقى المرتجلة، والمراثى الشفوية، والسرد التى يمكن أن تفهمها ثقافاتهم ثم تحتفى بها ثقافات المركزية الأوروبية" (١٩٩٣: ٣٥). ويضيف جرين قائلاً: "كانت المساهمة التى قدمتها هذه القوالب للفن وللمتعة فى الغالب من أجل الأصالة العرقية." ويبدو أن هناك تناقضاً فى ذلك. ففى أثناء بلوغهم المرحلة التى كانوا يحظون فيها بتقدير "ثقافات المركزية الأوروبية" ـ التى أعتقد أن جرين يقصد بها البيض ـ كانت الموسيقى قد فقدت على أقل تقدير أية "أصالة عرقية" كانت لها فى يوم من الأيام.

إن إحدى محاجات كتاب "صناعة الثقافة السوداء" هى أن ما أشيع قبولها فيما بيننا على أنها ثقافة سوداء هى ـ إذا فحصناه بدقة ـ نتاج جهود مشتركة قام بها السود والبيض. وكما رأينا عند دراسة تحول البلوز من موسيقى ريفية يعزفها السود والبيض إلى فن مسجل يعكس التجربة السوداء، كانت التأثيرات البيضاء الخفية حاسمة. ولا يقل الأمر عن ذلك فى كثير من الثقافات الأخرى التى تحولت إلى سلع، فى المقام الأول من أجل السوق البيضاء. ولا يقلل من قيمة الثقافة السوداء كونها هجيناً. إلا أنه لا ينبغى إغفال الظروف التى يسمح فيها بحدوث التهجين. ومن الناحية التاريخية، كانت تلك الظروف موجهة نحو رفاهية المستثمرين البيض أكثر من توجيهها نحو مصلحة الفنانين السود؛ وإن ظهر الرأسماليون السود اعتباراً من الستينيات.

وهناك قيمة تجارية كبيرة فى الترويج لأى منتج وكأنه "أصيل"، إلا أنه من الصعب التمييز بين ما هو أصيل وما هو غير أصيل. وتقول ديبورا روت: "إن الأصالة مفهوم خادع بسبب الطريقة التى يمكن بها التلاعب فى هذا المصطلح واستخدامه لإقناع الناس بأنهم يحصلون على شىء يتسم بالعمق، بينما هم لا يتلقون سوى سلعة من السلع" (١٩٩٦: ٧٨). فقد كان الأمر فى حقيقته مسألة بيع تشير إليها روت فى كتابها المدهش **Cannibal Culture** على أنها "تسليع الأصالة". وفى هذه الحالة فإن الأصالة المزعومة المنسوبة إلى كثير جداً مما يتلقى على أنه ثقافة سوداء قد ينظر إليها على أنها تعريف فرضه هؤلاء الذين يستفيدون منها أكبر استفادة. والأصالة العرقية التى يتحمس لها جرين قد لا توجد خارج الصناعة التى تروج لها وتستغلها.

وبناء على ما قدم هنا، فإن دورها الأساسى كان فى تخفيف ذنب البيض. وهى بذلك تعالج المفارقة أو "المعضلة"، إن لم تكن تحلها. وهناك تعويض يكاد يكون إدمانياً لدمج الثقافة السوداء فى التيار العام. ولا يقتصر الأمر على البيض وحدهم: ففى سياق ليست فيه كل التعويضات متاحة بشكل سهل للسود، هناك كفارة أقل حجماً تتمثل فى

رؤية المرء لثقافته ممثلة فى إعلام التيار العام. ويستخدم شوهات وستام عند مناقشتهما الصور المماثلة فى السينما مصطلح "المنفذ التعويضى" ويريان أن هناك عملية تشبه تحويل "الولاء إلى فريق رياضى آخر بعد إخراج فريق الشخص من المنافسة" (١٩٩٤: ٣٥١). فإن أنت لم تعتقد أن جماعتك ستحصل على ما يكفى من الفرص، فعلى الأقل ترى تمثيلاً لتلك الجماعة فى الإعلام الشعبى.

والواقع أنه ليس كل السود يستعملون هذا التفسير، كما أن البيض ليسوا جميعاً يجلسون فى حالة من الرضا بذلك الحل السحرى للمعضلة. على الأقل ليس بإحساس واع متعمد. إلا أن هناك إحساساً آخر: فنحن بصفتنا حاملين للثقافة ومبدعين لها، نتعلم من خلال المشاركة: ذلك أننا، رغم كل التزامنا باستقلال التفكير والتعبير، لسنا أفراداً منفصلين عن بعضهم، وإنما مخلوقات من بيئاتنا الخاصة بنا. وأفكارنا والتزاماتنا منتجات – تماماً مثلما نحن منتجات للسياقات الاجتماعية التى ننشأ فيها والتى نعمل فيها. ويمكننا خطاب من القواعد، والقوانين، والتقاليد، والممارسات، والطرق التى تسير على وتيرة واحدة، والعادات من أن نكون على ما نحن عليه. بعبارة أخرى، فإننا يمكننا تحقيق أنفسنا فقط من خلال التفاعل الاجتماعى والتبادل الفكرى مع الآخرين.

وسواء أكان البيض يحبون ذلك أم لا، فإنهم أطراف فى نوع ما من الخطاب الذى جعل السود أشخاصاً ذوى مكانة أقل؛ أى جماعات ذات مرتبة دنيا ليس لها أى صوت ذي أهمية. لقد أسكت الأمريكيون السود بالفعل، واستبعدت آراؤهم السياسية وجهودهم الفنية أو سخر منها. وحتى فى الوقت الراهن، قد نقول إنه لا بد من تقديم التنازلات قبل أن يسمح للأمريكيين الأفارقة من أن تكون لهم سمتهم المميزة. وفى قول شديد السوقية من مقابلة أجريت فى مايو ١٩٩٥ مع كيفن باول، ذكر بيل هوكس قراء مجلة "فايب" بالوجود المستمر للتراتب العنصرى: "السود يصلون إلى القمة ويبقون على القمة فقط عن طريق مص قضبان الثقافة البيضاء."

إن دخول الفنانين السود التيار الثقافى العام مشروط. فقديماً كان الفنانون السود إما أن يتكيفوا مع مفاهيم البيض المسبقة الخاصة بما يكون عليه السود أو مع الشكل الذى ينبغى أن يتخذوه، أو أن يحرموا من النجاح التجارى. وفى بعض الحالات، كانت الصفات تنسب للفنانين السود بحيث تجعلهم يبدون على الأقل مناسبين لآمال البيض. وتبين حالة مايكل جاكسون أن هذين ليسا بديلين يمكن الاختيار بينهما. فقد فرضت الثقافة البيضاء تعريفاً خاصاً بما تراه الحالة السوية عن طريق إقرارها فقط للمتطفلين السود الذين كانوا يتفقون مع صورها: إنهم الآخرون الذين يتمتعون

بمواهب غريبة أو غير مألوفة ولكن على حساب إنسانيتهم الكاملة. وقد رحبت الثقافة البيضاء بالمخنث الرمزى، كما رحبت بالمرأة المغوية الغريبة عنها. ورغم ما تميز به فنانو راب العصابات فى التسعينيات من أوضاع جسمانية تنم عن الفحولة ورفض لكل ما هو مؤنث، فقد كانوا ممثلين مخصيين فى دراما نفسية. وكشأن غيرهم من أفراد نخبة الترفيه السوداء، أحكم تحديد الدور الذى يقومون به: وهو التسلية، وعزف الموسيقى، وقتلهم بعضهم البعض، إن أردت؛ تصرف كأنك تكره البيض وتمتع بإخافتهم. وقد سمى هوكس حالة الأسر التمثيلى هذه "حديقة حيوان السود الناجحين".

وكان من الممكن النجاح دون اللجوء إلى هذا النمط. فكم من ممثل أو مغن أسود، ذكراً كان أم أنثى، نجح فى مقاومة ضغط التكيف، وإن انتهى الحال بأمثال دوروثى داندريدج ولينا هورن، كما رأينا، إلى حبسهم فى الأدوار الثانوية. ومن اللافت للانتباه كذلك أن شريك داندريدج في بطولة مسرحية **Porgy and Bess** سيدنى بواتييه تحاشى الأنماط المقولبة بحثاً عن أدوار أكثر تنوعاً ولامه كثير من السود فى أواخر الستينيات بسبب استيعابه. ورأينا كذلك كيف أن انتقال ديانا روس إلى النجومية كان يتفق اتفاقاً شديداً مع الاتجاه السائد فى ذلك الوقت. وفى أواخر التسعينيات، يتحاشى أى عدد من السود المتألقين فى مجال الترفيه الصور ثنائية الأبعاد من أجل القيام بأدوار أكثر تعقيداً. ومع ذلك فهناك دائماً قوى موازنة. فمقابل كل دنزل واشنطن أو ويتنى هيوستن أو لوثر فاندروس، هناك إيدى ميرفى أو ووبى جولدبرج أو سنوبى دوجى دوج. وهذا النوع من التناقض الوجدانى مفيد فى حقيقة الأمر: فهو يذكر بأن أقلية من "اللطاف" يمكنها دائماً أن تحقق النجاح.

وفى المقدمة التى كتبها لكتاب فانون **Wretched of the Earth**، يقول جان بول سارتر إن "الأوروبى قادر وحسب على أن يصبح رجلاً من خلال خلق العبيد والوحوش" (١٩٦٨: ٢٦). وكان السود بمثابة المرآة بالنسبة للبيض، إلا أنها ليست تلك المرآة التى تبين الصورة الحقيقية: فهى أقرب إلى السطح اللامع غير المستوى الذى يبين صورة مشوهة. وقد تشكل جزء كبير من صورة البيض عن أنفسهم كرد فعل لما يعتقدون أن السود ليسوا عليه. فإذا كان البيض يفهمون أنهم الأسمى فكرياً وثقافياً، فحينئذ تدل صور السود على الجهل والبربرية. وكان من الضرورى الحفاظ على هذه الأفكار، بغض النظر عن عدم دقتها الشديد. وكانت إحدى الطرق هى خلق سياق لا يكون فيه للسود خيار سوى العمل طبقاً لتوقعات البيض. وقد رأينا ما يدل على ذلك فى فصل من فصول هذا الكتاب. إذ كان السود، وخاصة هؤلاء المشتغلين بشكل ملحوظ بالترفيه، يذكرون البيض بما ليسوا هم أنفسهم عليه. وكما أشرنا فى الفصل الأول، فإن فئة

البياض نفسها اخترعت لتكون مقابلاً للسواد. وبعبارة بسيطة، ما كان ليصبح هناك بيض، ما لم يكن هناك سود؛ فبدون "آخرين" لن يكون هناك "نحن".

لقد افتتحت هذا الكتاب بملاحظة بشأن الاختلاف وبشأن الطريقة التي تحول بها البيض عن الخوف من الاختلافات الثقافية والبدنية التي وجدوها في الأمريكيين الأفارقة. وما يعرفه الناس بأنه فرق والطريقة التي يفسرون بها ذلك الاختلاف أمر يتغير من سياق إلى سياق، ومن حقبة تاريخية إلى أخرى، تبعاً لحساب محدد للقوة والمعرفة التي تسود. واليوم نحن نعيش في سوق: فمجال التسليع في الوقت الراهن من الاتساع بحيث يمكن إعادة تشكيل أي شيء - بما في ذلك الاختلاف - ليصبح سلعة يمكن بيعها وشراؤها. وكما يشير روت، فإن "التساوق الذي بين الثقافة والسوق يعني أن شيئاً يمكن أن يدخل في مجال رأس المال" (١٩٩٦: ٨٦). وقد ظهرت صناعات تقوم على الشباب والرياضة وحتى العواطف - كما تدل على ذلك شعبية البروزاك(*) شبه العالمية. وسهل ذلك ظهور ما أسماه مايكل ريد Super Media، وهي "ذروة تطور الإعلام والثقافة" (١٩٨٩: ١٩).

ما إن يعرض أحد الأفلام حتى ندعى إلى شراء الأغاني، وزيارة موقعه على الإنترنت، ونقله على أجهزة الكمبيوتر، وقراءة الكتب، ودراسة ملاحظات الإنتاج، وارتداء الملابس التي تحمل اسم الفيلم وصوره؛ وأثناء مشاهدتنا للفيلم يغروننا بشراء الفشار والصودا ومشاهدة إشارات الأفلام التي تعرض عما قريب. ونعود إلى البيت لنشاهد التليفزيون، حيث تبدأ عملية مكملة ونصبح أسرى مجموعة جديدة من الدعوات، التي تتصل جميعها بإنفاق المال. ونقضي أيامنا ونعيش حياتنا ونحن نشترى منتجات؛ ويعني ظهور التكنولوجيا الرقمية أننا لسنا بحاجة إلى مغادرة بيوتنا.

وعندما نغادرها، نرتدي ملابسنا ونستعمل الإكسسوارات التي تكون عبارة عن منتجات تحمل أسماء وشعارات الشركات التي تستغل ضعفنا أمام السلع: تي شيرتات مكتوب عليها DKNY، ونظارات تحمل موتيفة "أرماني"، وأجهزة ستيريو شخصية عليها شعار "سوني"، وساعات "رولكس" مقلدة تبدو "أصيلة". وهذه ليست مجرد منتجات: إنها قيم مسلعة. ونحن لا نشتريها وحسب: بل إننا نتواطأ مع الشركات المنتجة على أن نصبح إعلانات متحركة. ويبدو الأمر وكأننا فخورون بعرض استغلالنا. "لقد دفعت ٣٠٠ دولار ثمناً لحقيبة يد تساوي عشر هذا المبلغ وعليها شعار فويتون لإثبات صحتها." إن الحقيبة بطبيعة الحال لا تساوي فقط عشر ثمنها، لأنها ليست مجرد سلعة: إنها سلعة

(*) أشهر عقار لعلاج الاكتئاب. (المترجم)

مرغوب فيها. فقيمة أى شيء تتوقف على إذا ما كان شيئاً يمكن تحويله إلى سلعة أم لا. ويشمل هذا المنتجات الثقافية.

والاعتقاد بأن الثقافة الأمريكية الأفريقية تقوم خارج هذه العملية ليس رومانسياً وحسب، ولكنه يتسم فى الوقت نفسه بالحمق. ولا ينبغى كذلك تخيل أن هذه ظاهرة جديدة: فكما رأينا فى الفصل الثالث، فإن الاستيلاء على الثقافات المرتبطة بالسود بدأ فى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، بمجرد أن أدرك البيض ما تنطوى عليه من إمكانيات تجارية. وفى الوقت الراهن، يمتلك ورثة الصناعة التى بدأها منظمو العروض المستزنجة بشكل بدائى شركة أسطوانات أو مقاعد فى مجالس إدارات الشركات الكبرى. وكما هو حال ويليام كريستوفر هاندى - الذى كان يعمل فى أوائل العقد الأول من القرن العشرين - فإن بعضهم أمريكيون أفارقة. إلا أن هناك كذلك ملامح دائمة لصناعة الثقافة السوداء: فهى لا تزال مملوكة للبيض، ولها سوق يغلب عليها البيض، ولها وظائف نادراً ما تناقش، إن كان هناك من يناقشها. وسوف أختم بموجز لملمحها الأساسى.

●●●

كثيراً ما اعتقدت أن "معضلة أمريكية" تسمية خاطئة. فالمعضلة على أى الأحوال توحى بأن هناك اختياراً بين أمرين على نفس القدر من عدم القبول. وما كان جونار ميردال يحاول أن ينقله فى حقيقة الأمر هو أنه لم يكن هناك داع للاختيار. فالواقع العملى لأمريكا المعاصرة - بما فيها من تراتب عنصرى قاس - يتعارض مع التزامها الرسمى بالمساواة الديمقراطية التى لا يمكن فيها انتهاك الحقوق الأساسية. وما من شك بشأن خيار أمريكا. وما كان ميردال يصفه فى الواقع هو "مفارقة أمريكية": أى تناقض بين الحرية البلاغية والقمع الفعلى.

بعد أكثر من خمسين سنة من كشف ميردال للمفارقة سنة ١٩٤٤ وجمع مادة وفيرة لدعم اكتشافه، لا تزال أمريكا تكافح بلا طائل أعصى مشكلاتها وأكثرها إحراجاً. فإن معدل البطالة بين الذكور السود يزيد على ضعف ما هو عليه بين نظرائهم البيض. كما أن الرجال البيض الذين لديهم فرص عمل وحاصلون على تعليم عال - فى الغالب - لا يتقاضون نفس الراتب الذى يحصل عليه البيض. فمن بين خريجى الجامعات الحاصلين على وظائف من سنة واحدة إلى خمس سنوات، يحصل الرجال السود على ما يقل عن ٨٨ بالمائة من المبلغ الذى يتقاضاه الرجال البيض. والسبب الرئيسى للوفاة بين الذكور السود الذين تتراوح أعمارهم بين ١٥ و٢٥ سنة هو القتل. وفى التسعينيات وثّق كتاب وراء الآخر إصرار الظلم العنصرى العنيد. إذ نجد أن ثلاثة

منها، وهى كتاب مايكل دوسون Behind the Mule وكتاب بولا ماكلين وجوزيف ستيوارت Can We All Get Along وكتاب جو فيجن وهيرمان فيرا White Racism، تحكى نفس قصة التناقضات المستمرة فى التوظيف، والتمثيل السياسى، والإسكان.

وما من أمة عذبتها العنصرية مثل الولايات المتحدة. ففى أواخر الخمسينيات، جاءت حركة الحقوق المدنية فيها بالكرب والخلاص معاً، حيث جرى تحدى المؤسسات التى لم يقترب منها أحد فيما سبق ثم حطمت. واتخذت محاولة الجمع بين المثال والواقع شكل التشريع الذى يضمن الحقوق المنصوص عليها فى الدستور الأمريكى – تلك الوثيقة الموقرة التى صممت بروح فرنسا الثورية ورؤية توم بين الخاصة بإنجلترا الجمهورية الفيدرالية.

ومهما كانت شطحات خيال البيض بشأن التقدم الذى أحرز فى العقود الثلاثة الماضية ، فهى تصطدم بأرض الواقع عندما تلتمس آراء السود. فكما يقول إيدى هاريس فى كتابه South of Haunted Dreams: " أن تكون أسود يعنى أن يذكروك دائماً بأنك غريب فى وطنك. وأن تكون أسود يعنى أن يحيط بك من يذكرونك بذلك" (١٩٩٣: ١٠٢).

إن دمج ما تعارفنا على أنها الثقافة الأمريكية الأفريقية قد يكون حلاً من الحلول؛ وهو حل يوفر للبيض فوائد التماثل مع السود والترحيب بهم، دون أن يفعلوا فى واقع الأمر الكثير بشأن الظلم الأساسى الذى يبقى كما هو. ويستخدم كورنيل ويست اصطلاح "النزعة الثقافية التعويضية" لوصف الرأى القائل بأن الثقافة يمكن أن تقدم تعويضاً سياسياً للسود (١٩٩٣: ٦٦). وهناك جاذبية فى فكرة أن التحول الثقافى يمكن أن يكون أداة لتغييرات اجتماعية أوسع مدى. إلا أننا ينبغى أن نسمح على الأقل بإمكانية أن الثقافة السوداء، بلغة الكيمياء، مذبذبة - أى قادرة على العمل بالطريقتين. وربما لم يأت انتشار الموسيقى المستلهمة الأمريكية الأفريقية - وخاصة على امتداد العقود الثلاثة الماضية - كأداة، بل نتيجة للتغير الاجتماعى.

وإذا كانت هناك ثقافة سوداء، فالاحتمال الأكبر أن تكتشف فى أشكال المواقف والعادات والقيم واللغة التى اكتشفها جون لانجستون جوالتنى فى دراسته -Drylong so: A self-portrait of black America. و"الثقافة السوداء الأساسية" التى وثقها عالم الأنثروبولوجيا جوالتنى لا تحمل أى شبه من الأجناس التى جرى تصنيعها وتصلنا عبر قنوات الإعلام المملوك للشركات الكبرى. والثقافة السوداء فى مفهومه تغذيها الأفكار اليومية الصغيرة وممارسات الناس، ونكباتهم ومنجزاتهم: أى الفوضى والتنظيم اللذين يميزان أية ثقافة حية. ولا يمكن إجبار الثقافة على النمو، ولكنها تنشأ كما يبدو من بذور الخبرة الدقيقة لا يساعدها فى ذلك أحد.

والثقافة شيء خطير وفي بعض الأحيان مخيف. وكثيراً ما يكون التعامل مع الإساءة إلى أم الشخص أقل حدة من التعامل مع الإساءة إلى ثقافته. ومع ذلك فكثيراً ما يبدو أننا نتغاضى عن النسخ المسلعة. وأذكر جلوسى فى دار عرض سينمائى فى كنجزتون بجامايكا آشاهد فيلم **Marked for Death** الذى صور فيه أهل جامايكا على أنهم أنماط مقولبة تفوق التصديق. وقد صاح الجمهور مقراً ما فيه وهو يضحك، بينما انكمشت أنا خوفاً. فأنا كإنجليزى لا بد أن أكون قد أهنت بتلك الأفكار غير الدقيقة عن أبناء شعبى باعتبارهم حميراً حمقى ذوى لكنات فيها عبارات مثل **Golly gosh** و**Oh, rather!** . ومع ذلك فإن بإمكانى تحمل ما هو على شاكلة فيلم **Four Weddings and a Funeral** دون أى انزعاج وأذكر كل من حولى بأن هذه هى ذاتها الثقافة التى جاءت للعالم بساد وسيل. ويبدو الأمر وكأننا نقبل التشوهات ما دامت ترتكب على الشريط السينمائى، وخاصة ونحن نسعى إلى المال.

وتزخر صورة الثقافة السوداء بأفراد العصابات وشخصيات شافت والفينوسات السوداوات. وفى الوقت الذى يتقدم فيه السود اجتماعياً - وهو ما يحدث منذ أيام الحقوق المدنية - فإن الثقافة المنسوبة لهم اجتذبت اهتمام كل الأوساط. وقد التقطت العناصر وجرى تحويلها إلى منتجات، وهى التى اجتذبت بدورها قدراً أكبر من الاهتمام. والديناميكية التى تجعل العجلة مستمرة فى دورانها قد تظل قائمة. ونتيجة لذلك فإن الثقافة السوداء، أو على الأقل النسخة المسلعة منها، سوف يسعى وراءها جمهور يزداد يوماً عن يوم، ويحصل عليها، ويتذوقها. إلا أن هناك نتائج أخرى، كما أوضحت فى هذا الكتاب. إحدى هذه النتائج هى تخفيف للذنب الأبيض الذى تعرف عليه مالكوم إكس فى يوم من الأيام باعتباره قوة لا تلين تحرك العنصرية.

وفى الوقت الذى قد نستمتع فيه بالثقافة السوداء بكل أشكالها القابلة للبيع، ينبغى أن نذكر أنفسنا بالانتهازية الكارهة للبشر التى جاءت بها إلى آذاننا وأعيننا. ونحن نجد فى الثقافة السوداء تاريخاً من الغش الأمريكى، والعنف الأمريكى، والقهر الأمريكى، والعنصرية الأمريكية، وهى كلها قد جمعت من أجل متعتنا بطريقة تثير التفكير دون أن تحثنا على العمل. ورغم كل المقاومة التى وعد بها هؤلاء الذين يجعلون قيمة لـ"التعويض الثقافى"، تقدم الثقافة السوداء من الطمأنينة أكثر ما تقدم من التحدى. ولهذا السبب لا بد من مقاربتها بنفس النوع من الشك الذى قابلنا به فى يوم من الأيام العروض المسترنجة، وهى نفسها كان يمكّنها ما تكسبه من مال وإن قيدتها البيئة ذاتها التى ازدهرت فيها. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن كل هؤلاء المرتبطين بصناعة الثقافة السوداء.

المؤلــف

تولى اليس كـاشــمـور مناصب أكـاديمـيـة فى جـامـعـات واشنطن وتامـبـا وماسـاتشوسـتس بالولايات المتحدة وجامعة هونج كونج وجامعة أستون بإنجلترا. ومن مؤلفاته:

The Logic of Racism

Dictionary of Races and Ethnic Relations

Introduction of Race Relations

Out of order? Policing Black People

The Dictionary of Cultural theories

المترجـم

يعمل حالياً رئيساً لقسم الترجمة بمجلة «كل الناس». وهو حاصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب - جامعة القاهرة سنة ١٩٧٣ ودبلوم الدراسات العليا فى الترجمة سنة ١٩٨٧ من نفس الكلية. ترجم كتب «الناس فى صعيد مصر» (دار عين) و«طريق الحرير» و«عالم ماك: المواجهة بين التأقلم والعولمة» و«التراث المغدور: اغتيال ماضى البوسنة» و«العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية»، مشاركة مع نورا أمين و«تشريح حضارة» (والكتب الخمسة ضمن المشروع القومى للترجمة) و«صناعة الخبر: فى كواليس الصحف الأمريكية» (دار الشروق). وله ترجمات فى الدوريات الثقافية ومنها: «وجهات نظر» و«الثقافة العالمية» و«الديمقراطية». والمترجم عضو اتحاد الكُتّاب المصرى ونقابة الصحفيين، وحاصل على جائزة محمد بدران (١٩٩٨) لأفضل كتاب مترجم عن «طريق الحرير».

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت . السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت . صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

العنوان	المؤلف	المترجم
٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . تومبكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو بابيخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلي
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهري سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقي	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولي
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعي
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقي جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق علي	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحي
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تاروني	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقي الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبوري
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومي
١٤٣ – قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	ت : عدلي السمري
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدوني	ت : سلامة محمد سليمان

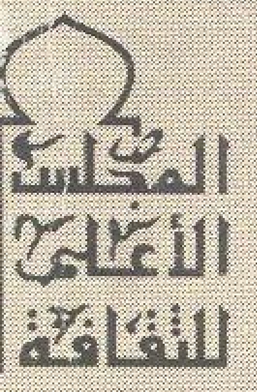
١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى آنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديڤيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت : مجموعة من المترجمين
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود

(تحت الطبع)

الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
جان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
العنف والنبوءة
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
التليفزيون فى الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
فن الرواية
ما بعد المعلومات
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة

الهيولية تصنع علمًا جديدًا
مختارات من النقد الأنجلو - أمريكى
النقد الأدبى الأمريكى
موت الأدب
عن الذباب والفئران والبشر
العولمة والتحرير
علم اجتماع العلوم
الكلام رأسمال
محاورات كونفوشيوس
رحلة إبراهيم بيك
قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان
شتاء ٨٤
الشعر والشاعرية
ديوان شمس
عامل المنجم
مصر أرض الوادى
الدرافيل أو الجيل الجديد
سحر مصر
أسفار العهد القديم







THE BLACK CULTURE INDUSTRY

ELLIS CASHMORE

هل يمكن أن يكون هناك شيء يمكن اعتباره ثقافة سوداء أصيلة، في الوقت الذي تخضع فيه الصناعة المنتجة لهذه الثقافة لسيطرة شركات يملكها البيض؟ إن ما يقوله اليس كاشمور في هذا الكتاب عن الطريقة التي تم بها تحويل الثقافة السوداء إلى سلعة من السلع يجعل فكرة الثقافة السوداء الأصيلة موضع شك. فهو يبين لنا كيف أنه سمح للسود بتحقيق النجاح في إطار صناعة الترفيه وحدها، وبشرط أن يعملوا وفقاً لما لدى البيض من صور نمطية مقولبة، وكيف أن المستثمرين السود عندما بلغوا أعلى درجات سلم صناعة الترفيه كانوا يميلون إلى حد كبير جداً إلى فعل ما يفعله البيض في الظروف المشابهة.

وفي تتبع كاشمور لتاريخ الثقافة السوداء من فترة ما بعد تحرير العبيد حتى أواخر القرن العشرين - أي من أغاني الزنوج الروحية حتى موسيقى الراب - يقول إن تضخم قيمة "الثقافة السوداء" المسلعة قد يكون في حقيقة أمره مضاداً لمصالح العدالة العنصرية، وأن أهم آثار هذا التضخم - وأكثرها ضرراً - قد يكون هو الإشارة إلى انتهاء العنصرية، في الوقت الذي يتم فيه الإبقاء على التراتب العنصري كما هو إلى حد كبير.